

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EMPLOI DE LA CULTURE MATÉRIELLE DANS L'ART CONTEMPORAIN :  
LE RASSEMBLEMENT D'OBJETS COMME MODALITÉ DE CRÉATION

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
JULIE BÉLISLE

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Mes premiers et plus profonds remerciements vont à mon directeur Laurier Lacroix pour son soutien indéfectible tout au long de l'écriture de cette thèse. Il n'y a pas de mot pour exprimer combien je lui suis reconnaissante pour sa générosité, sa complicité, sa patience, sa rigueur, de même que pour ses innombrables lectures et conseils tant dans mon cheminement doctoral que professionnel. Il m'a ouvert au champ de la recherche en m'impliquant dans le projet de recherche-crédation *Granit, frontière et identité : le cas de la ville de Stanstead* dans le cadre duquel j'ai fait mes premières armes. Je me sens privilégiée d'avoir pu l'avoir à mes côtés pendant aussi longtemps.

J'aimerais aussi remercier le professeur Jean-Sébastien Marcoux (HEC Montréal) avec qui j'ai pu suivre un séminaire qui a été déterminant dans le développement de mon approche. La lecture dirigée que j'ai pu faire avec lui par la suite m'a ouvert un univers de références dans le champ des études sur la culture matérielle et j'ai grandement apprécié sa générosité dans nos échanges.

Je tiens à signaler l'apport de tous ceux que j'ai côtoyés durant ces années doctorales, plus particulièrement les artistes Raphaëlle de Groot et Claudie Gagnon. Je souligne également l'apport de Véronique Leblanc qui m'a assistée dans mon dernier sprint, ainsi que celui d'Ariane De Blois. Merci également à ma patronne (et amie) Louise Déry, directrice de la Galerie de l'UQAM, pour qui la poursuite de mon doctorat a toujours été un fait établi. Jamais je n'ai eu l'option de mettre de côté ce projet et je la remercie de m'y avoir encouragée. Audrey Genois et Monique Régimbald-Zeiber, mes collègues uqamiennes, amies et complices au quotidien, ont aussi été d'un apport incroyable tant au niveau de leurs lectures que de la force de leur soutien. Sans elles, toutes ces années n'auraient pas été les mêmes. Un grand merci à toutes ces femmes pour leur intelligence et leur amitié.

Je souligne également l'apport de ma famille, de ma belle-famille et de mes amis, plus particulièrement Mélanie Boucher et Geneviève Goyer-Ouimette. Un merci tout spécial à mon conjoint Stéphane La Rue de m'avoir donné la possibilité d'entrer pleinement dans un espace où le temps prend tout son sens. Mes derniers remerciements vont à ma mère, Denise Baril, pour la constance de sa présence. Elle m'a toujours dit, de par sa profession de psychologue probablement, que j'avais besoin d'une médiation pour m'intéresser aux êtres humains et je crois que cette thèse lui donne raison.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RESUME	xxi
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE 1	
LA CULTURE MATERIELLE COMME MATERIAU :	
UNE BREVE HISTOIRE DES PRINCIPAUX MOUVEMENTS ET	
ARTISTES QUI ONT INTEGRE DES OBJETS A LEURS ŒUVRES	42
1.1. Les avant-gardes historiques	
1.1.1. Les papiers collés cubistes	47
1.1.2. Photomontages et juxtaposition : des images aux objets	51
1.2. L'arrivée de l'assemblage	62
1.2.1. Les débuts : l'esthétique des matériaux trouvés	62
1.2.2. Les néo-dadaïstes	73
1.2.3. Les environnements	77
1.3. Après 1960 : les pratiques du postmodernisme et de l'art contemporain	
1.3.1. Les années 1960	86
1.3.2. Les musées d'artistes	92
1.3.3. Les inventaires	96
1.3.4. Les installations	99
1.3.5. L'appropriation	101
1.3.6. L'intégration de matière périssable	104
1.3.7. Les années 1990 et la notion d'anti chefs-d'œuvre	106
Conclusion	110

## CHAPITRE 2 L'ACHAT : LES MATERIAUX NEUFS

ET LES BIENS DE CONSOMMATION	113
2.1. La profusion et la disponibilité des biens	113
2.1.1. L'approvisionnement et l'infrastructure commerçante	122
2.1.2. Consommer = transformer	128
2.2. Thomas Hirschhorn : l'organisation du « trop »	135
2.2.1. La politique des matériaux	141
2.2.2. Des œuvres dans lesquelles marcher	148
2.2.3. Téléphones portables, <i>crystal meth</i> , magazines à potins et images de corps mutilés : le cas de l'œuvre <i>Crystal of Resistance</i>	153
2.2.4. Pour une œuvre énergétique	164
2.3. Sarah Sze : la mise en ordre de la matière ordinaire	173
2.3.1. Une culture matérielle utilitaire et neutre	175
2.3.2. L'effet d'ensemble	183
2.3.3. Le cas de l'œuvre <i>Triple Point</i> comme déclinaison des stratégies de l'artiste	186
Conclusion	201

## CHAPITRE 3

### LA RECUPERATION : LES MATERIAUX USES

ET LES OBJETS DE SECONDE MAIN	205
3.1. Une culture de la réutilisation	205
3.1.1. La culture matérielle domestique	207
3.1.2. L'économie de seconde main	210
3.1.3. La reprise et le réemploi	214
3.2. Claudie Gagnon : les articles de la vie courante et la création d'univers oniriques	216
3.2.1. Récupération, circulation, récupération	219
3.2.2. Un regard autre sur le monde habité	229
3.3. Ilya et Emilia Kabakov : la chronique d'un monde disparu	234
3.3.1. Le cadre domestique soviétique : les appartements communautaires	235
3.3.2. L'installation totale	243

3.3.3. L'objet comme narration d'une expérience	251
Conclusion	259
 CHAPITRE 4	
LA RECHERCHE : LES MATERIAUX TROUVES ET DONNES	263
4.1. L'investigation par le rassemblement du monde matériel	263
4.1.1. La collecte, la collection	266
4.1.2. La collection comme procédé	269
4.2. Mark Dion : la collecte scientifique comme procédé plastique et performatif	277
4.2.1. Le musée comme point de chute et comme modèle	278
4.2.2. Le modèle archéologique comme approche de la culture matérielle	286
4.2.3. La culture matérielle comme arrangement des savoirs	297
4.3. Raphaëlle de Groot : la démarche ethnographique, de la collecte à la collection	300
4.3.1. L'approche ethnographique	301
4.3.2. Le cas de Biella	303
4.3.3. Raphaëlle de Groot, collectionneuse	310
Conclusion	325
 CONCLUSION	328
 BIBLIOGRAPHIE	350
 FIGURES	382

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Pablo Picasso, <i>Nature morte à la chaise cannée</i> , 1912 Huile et toile cirée sur toile encadrée de corde, 29 x 37 cm Musée Picasso, Paris Source : < <a href="http://apndv.free.fr/Oeuvre%20et%20cadre.htm">http://apndv.free.fr/Oeuvre%20et%20cadre.htm</a> >. Consulté le 15 juillet 2014	48
2. Vue de la première foire internationale Dada, Berlin, 5 juin 1920 Source : < <a href="http://stabi02.unblog.fr/category/societe/page/12/">http://stabi02.unblog.fr/category/societe/page/12/</a> >. Consulté le 15 juillet 2014	53
3. Vue de l'Exposition surréaliste d'objets, Galerie Charles Ratton, Paris, 1936 Photo : Man Ray Source : < <a href="http://www.lucasratton.com/la-galerie">http://www.lucasratton.com/la-galerie</a> >. Consulté le 15 juillet 2014	57
4. Vue de l'Exposition internationale Surréaliste, Galerie des beaux-arts de Paris, Paris, 1938 Source : < <a href="http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/events/2013/autumn/nov14_ClaudiaTittelArtandSound.shtml">http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/events/2013/autumn/nov14_ClaudiaTittelArtandSound.shtml</a> >. Consulté le 15 juillet 2014	57
5. Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , 1920-1936 (reconstitution en 1983) Intervention sculpturale dans la maison de l'artiste à Hanovre Photographie : Wilhelm Redemann Source : < <a href="http://tumblr.co/ZMFCOxfhbbv9">http://tumblr.co/ZMFCOxfhbbv9</a> >. Consulté le 15 juillet 2014	64
6. Louise Nevelson, <i>Sky / Cathedral / Southern Mountain</i> , 1959 Bois, peinture, 289,6 x 315 x 40,6 cm Museum of Contemporary Art, Los Angeles Photographie : Paula Goodman Source : RAPAPORT 2007	66

7. Bruce Conner, *Child*, 1959-1960  
Cire, nylon, tissu, métal, ficelle, chaise haute,  
87,7 x 43,1 x 41,7 cm  
Museum of Modern Art, New York  
Source : < [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81511%20%20](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81511%20%20) >. Consulté le 17 juillet 2014

72
8. Edward Kienholz, *Roxy's*, 1961  
Matériaux divers, dimensions variables  
Collection François Pinault, Venise  
Source : < <http://accessibleartny.com/index.php/2011/06/francois-pinaults-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana/> >. Consulté le 15 juillet 2014

72
9. Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959  
Huile, graphite, papier, métal, photographie, tissu, bois, toile, boutons, miroir, aigle naturalisé, carton, oreiller, tube de peinture et matériaux divers, 207,6 x 177,8 x 61 cm  
Museum of Modern Art, New York  
Photo : John Wronn  
Source : < <http://rillon.blog.lemonde.fr/2012/05/06/comment-plumer-laigle-de-rauschenberg/> >. Consulté le 17 juillet 2014

75
10. Claes Oldenburg, *The Street*, 1960  
Matériaux divers, dimensions variables  
Vue de l'installation à la Judson Gallery, Judson Memorial Church, New York  
Photo : Martha Holmes  
Source : HOCHDÖRFER et SCHRÖDER 2012

79
11. Claes Oldenburg, *The Store*, 1961  
Matériaux divers, dimensions variables  
Vue de l'installation au 107 East Second Street, New York  
Photo : Robert McEnroy  
Source : HOCHDÖRFER 2012

79
12. Tony Cragg, *New Stones – Newton's Tones*, 1978  
Matériaux divers, 330 x 235 cm  
Southbank Centre (Arts Council Collection), Londres  
Source : < <http://orielmyrddingallery.co.uk/event/new-stones-newtons-tones-2/> >. Consulté le 28 juillet 2014

91

13. Bill Woodrow, *BW60 - Armchair, washing machine and Kurumba Mask*, 1982  
Fauteuil, machine à laver, support métallique, peinture-émail,  
240 x 400 x 200 cm  
Localisation inconnue  
Source : < [http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture\\_by\\_year.php?page=2&num=36&i=7&sel\\_year=1982](http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=36&i=7&sel_year=1982) >. Consulté le 17 juillet 2014

92
14. Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971  
Bois, plexiglas, photos, cheveux, tissus, papier, terre fil de fer,  
59,4 x 120 x 12 cm  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris  
Source : < <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag> >. Consulté le 17 juillet 2014

96
15. Haim Steinbach, *Tongkong rubbermaid II-1*, 2007  
Tablette en bois stratifié recouvert de plastique, 2 camions jouets  
Tonka en plastique et acier, sceau avec tordeur en plastique et  
métal, jouet pour chien en caoutchouc, 177,2 x 293,4 x 58,4 cm  
Localisation inconnue  
Source : < <http://www.artcollection.be/534> >. Consulté le 28 juillet 2014

101
16. Dieter Roth, *Gartenskulptur* (Garden sculpture), débutée en 1968  
Matériaux divers, dimensions variables  
Collection Flick, Berlin  
Source : < <https://www.flickr.com/photos/8851111@N08/6045241771/> >.  
Consulté le 18 juillet 2014

104
17. Tracey Emin, *My Bed*, 1998  
Matelas, draps, oreillers, objets divers, 79 x 211 x 234 cm  
Collection particulière  
Source : < [http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey\\_e\\_min\\_my\\_bed.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_e_min_my_bed.htm) >. Consulté le 18 juillet 2014

108
18. Jason Rhoades, *Uno Momento / The Theater in My Dick*, 1996  
Matériaux divers, dimensions variables  
Source : < <http://farticulate.wordpress.com/2010/10/28/28-october-2010-jason-rhoades-selected-installations-interview/> >.  
Consulté le 28 juillet 2014

109



19. Thomas Hirschhorn, *Jemand kümmert sich um meine Arbeit*, 1992 383  
Bois, carton, papier, impression, ruban adhésif, éponge,  
dimensions variables, Paris  
Source : BUCHLOH 2004
20. Thomas Hirschhorn, *Travaux abandonnés*, 1992 383  
Bois, carton, papier, impressions, pellicule plastique, ruban adhésif,  
dimensions variables  
La Plaine Saint-Denis, Seine-Saint-Denis  
Source : BUCHLOH 2004
- 21-22. Thomas Hirschhorn, *Otto-Freundlich-Altar*, 1998 384  
Ruban de sécurité, carton, stylo à bille, crayon marqueur,  
photocopies, papier d'aluminium, pellicule plastique transparente,  
ruban adhésif, livres, tissu, foulards, chandelles, peluches, jouets en  
plastique, fleurs artificielles, épingles à linge, gadgets, vidéo  
Kaskadenkondensator, Bâle  
Source : BUCHLOH 2004
23. Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann-Kiosk*, 1999 385  
Bois, carton, papier, stylo à bille, crayon marqueur, livres, fleurs  
artificielles, table, chaise, lampe de bureau, tubes fluorescents,  
enregistreuse, vidéo  
Universität Zürich-Irchel, Zurich  
Source : BUCHLOH 2004
- 24-25. Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Kiosk*, 1999 385  
Bois, carton, papier, impression, photocopies, stylos à bille,  
crayons marqueurs, ruban adhésif, livres, table, chaises, lampe de  
bureau, tubes fluorescents, vidéo  
Universität Zürich-Irchel, Zurich  
Source : BUCHLOH 2004
- 26-27. Thomas Hirschhorn, *Spinoza Monument*, 1999 386  
Ruban de sécurité, bois, carton, papier, photocopies, crayon  
marqueur, pellicule plastique transparente, ruban adhésif, fleurs  
artificielles, tissu, fil électrique, tubes fluorescents, vidéo  
Quartier rouge, Amsterdam  
Source : BUCHLOH 2004
- 28-48. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011 387-399  
Matériaux divers, dimensions variables  
Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise

Sources : < <https://www.flickr.com/photos/adriatic22/7736178510/in/photostream/> >. Consulté le 5 juin 2014  
 < <http://www.designboom.com/art/thomas-hirschhorn-crystal-of-resistance-at-venice-art-biennale-2011/> >. Consulté le 5 juin 2014  
 < <http://lucileee.blog.lemonde.fr/page/13/?s> >. Consulté le 5 juin 2014

- |     |   |     |
|-----|---|-----|
| 49. | Sarah Sze, <i>Untitled (Soho Annual)</i> , 1996<br>Matériaux divers, dimensions variables<br>Soho Annual, New York<br>Photo : Sarah Sze et Frank Oudeman<br>Source : DANTO 2007   | 400 |
| 50. | Sarah Sze, <i>Untitled (Thessaloniki)</i> , 1997<br>Matériaux divers, dimensions variables<br>Photo : Sarah Sze et Frank Oudeman<br>Source : DANTO 2007   | 401 |
| 51. | Sarah Sze, <i>Ripe Fruit Falling (North)</i> , détail, 1997<br>Matériaux divers, dimensions variables<br>P.S.1 Contemporary Art Center, New York<br>Photo : Sarah Sze et Frank Oudeman<br>Source : DANTO 2007   | 402 |
| 52. | Sarah Sze, <i>Second Means of Egress</i> , 1998<br>Matériaux divers, dimensions variables<br>Akademie der Künste, Berlin<br>Photo : Sarah Sze et Frank Oudeman<br>Source : DANTO 2007   | 403 |
| 53. | Sarah Sze, <i>The Letting Go</i> , détail, 2002<br>Matériaux divers, dimensions variables<br>Museum of Fine-Arts, Boston<br>Source : < <a href="http://www.sarahsze.com/projects/BostonMFA_2002/BostonMFA_05">http://www.sarahsze.com/projects/BostonMFA_2002/BostonMFA_05</a> >. Consulté le 18 juillet 2014 | 404 |
| 54. | Sarah Sze, <i>A Swiftly Tilting Planet</i> , détail, 2007<br>Matériaux divers, dimensions variables<br>Vue d'installation, Malmö Kondthall<br>Source : < <a href="http://arttattler.com/archivesarahsze">http://arttattler.com/archivesarahsze</a> >. Consulté le 18 juillet 2014                             | 404 |

55. Sarah Sze, *Triple Point (Gleaner)*, 2013 405  
 Photographies de roches imprimées sur Tyvek, arbres, mousse, roches, végétaux, aluminium, bois, acier, briques, pierre, sacs de sable, pompe, éclairage extérieur et matériaux divers, dimensions variables  
 Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise  
 Photo : Tom Powel  
 Source : BURTON 2013
- 56-57. Sarah Sze, *Triple Point (Planetarium)*, 2013 406-407  
 Bois, acier, plastique, pierres, ficelles, ventilateurs, rétroprojecteurs, photographies de roches imprimées sur Tyvek et matériaux divers, 632,5 x 548,6 x 502,9 cm  
 Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise  
 Photos : Tom Powel  
 Source : BURTON 2013
- 58-59. Sarah Sze, *Triple Point (Eclipse)*, 2013 408-409  
 Bois, aluminium, acier, pierres, ficelles, sable, cendre, pigment, lampes et matériaux divers, dimensions variables  
 Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise  
 Photos : Tom Powel  
 Source : BURTON 2013
60. Sarah Sze, *Triple Point (Scale)*, 2013, 410  
 Aluminium, plastique et photographies de roches imprimées sur Tyvek  
 101,6 x 142,2, 114,3 cm  
 Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise  
 Photo : Tom Powel  
 Source : BURTON 2013
61. Sarah Sze, *Triple Point (Orrery)*, 2013 411  
 Pierre, étagères et autres matériaux trouvés, catalogues d'exposition, serviettes en papier, ficelles, argile et matériaux divers, dimensions variables  
 Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise  
 Photo : Tom Powel  
 Source : BURTON 2013
- 62-63. Sarah Sze, *Triple Point (Pendulum)*, 2013 412-413  
 Sel, eau, pierres, ficelles, projecteurs, vidéos, pendules et matériaux divers  
 Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise

Photos : Tom Powel  
Source : BURTON 2013

- 64-65. Sarah Sze, *Triple Point (Observatory)*, 2013 414-415  
Miroirs, photographies de roches imprimées sur Tyvek,  
bois, aluminium, métal et matériaux divers, dimensions variables  
Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise  
Photos : Tom Powel  
Source : BURTON 2013
66. Claudie Gagnon, *L'art de vivre 1* de la série *L'art de vivre*, 1990 416  
Objets et matériaux divers, environ 200 x 300 x 50 cm  
L'Œil de Poisson, Québec  
Photo : L'Œil de Poisson  
Source : BOUCHER 2009
67. Claudie Gagnon, *Les Hôtes* et *Le Grand Veilleur*, 2007 417  
(reconstitution de 2009)  
Verre, miroir, nappe de coton, table et système d'éclairage intégré,  
211 x 500 x 97,5 cm / Verre, support en métal, fils de nylon et  
système d'éclairage halogène intégré, 132,7 x 111,7 x 79,7 cm  
Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal  
Photo : Daniel Roussel  
Source : BOUCHER 2009
68. Claudie Gagnon, *Cabinets de curiosités*, 2000 418  
Bois, plexiglas, miroir, verre, poussière, textile, métal, éclairage,  
objets et matériaux divers, 280 x 134,5 x 69 cm  
Musée de la civilisation, Québec  
Photo : Ivan Binet  
Source : BOUCHER 2009
69. Claudie Gagnon, *Potirons et verroterie*, 2004 418  
Installation *in situ* et réalisation performative, objets et matériaux  
divers, environ 225 x 110 x 550 cm  
Autodiffusion, 259 rue Principale, Issoudun  
Photo : Doyon\Demers  
Source : Claudie Gagnon
70. Claudie Gagnon, *Les 4 saisons* de la série *L'art de vivre*, 1991 419  
Objets et matériaux divers, environ 300 x 1200 x 300 cm  
Photo : Ivan Binet  
Source : BOUCHER 2009

- 71-74. Claudie Gagnon, *Ô maison, douce maison* de la série *L'art de vivre*, 1991 420-421  
Objets et matériaux divers, environ 300 x 300 x 300 cm  
(chaque ensemble)  
Autodiffusion, 865 rue de la Reine, Québec  
Photos : Ivan Binet  
Source : BOUCHER 2009
- 74-78. Claudie Gagnon, *Le Plein d'ordinaire*, 1997 422-424  
Objets et matériaux divers, dimensions inconnues  
Autodiffusion, 728 rue Saint-Vallier, Québec  
Photos : Ivan Binet  
Source : BOUCHER 2009
79. Ilya et Emilia Kabakov, *Box with Garbage*, 1986 425  
Matériaux divers, dimensions variables  
Localisation inconnue  
Source : < [http://www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=ACO\\_131\\_0069](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ACO_131_0069) >. Consulté le 6 août 2014
80. Ilya et Emilia Kabakov, *Dans la cuisine communautaire*, 1991 425  
Matériaux divers, dimensions variables  
Localisation inconnue  
Photo : Jean Alex Brunnel  
Source : < <http://moussesmagazine.it/lissitzky-kabakov-khausgraz/> >. Consulté le 6 août 2014
81. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages*, 1988 426  
Plan de l'installation  
Source : POUILLON 1995
82. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages* (corridor), 1988 427  
Matériaux divers, dimensions variables  
Vue de l'installation à la Galerie Ronald Feldman, New York, 1988  
Photo : James Dee  
Source : POUILLON 1995
83. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages (L'homme qui s'est envolé dans l'espace)*, 1988 428  
Matériaux divers, dimensions variables  
Vue de l'installation à la Galerie Ronald Feldman, New York  
Photo : James Dee

Source : POUILLON 1995

84. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages (L'homme qui s'est envolé dans son tableau)*, 1988 429  
Matériaux divers, dimensions variables  
Vue de l'installation à la Galerie Ronald Feldman, New York  
Photo : James Dee  
Source : POUILLON 1995
85. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages (L'homme qui ne jetait jamais rien)*, 1988 430  
Matériaux divers, dimensions variables  
Photo : Emilia Kabakov  
Source : POUILLON 1995
- 86-87. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Toilettes*, 1992 431  
Matériaux divers, dimensions dimensions inconnues  
Vue de l'installation à la Documenta 9, Kassel  
Source : < <http://srg.cs.uiuc.edu/Palace/projectPages/kabakovArt.html> >. Consulté le 6 août 2014
- 88-91. Mark Dion, *On Tropical Nature*, 1991 432-433  
Équipement de collecte, corde, ficelle, jumelles, vêtements, plantes, pots, harpon, épingles entomologiques, produits chimiques, pièges, articles de pêche, collection de papillons, spécimens, échantillons de sol, nids, lampe au gaz, chaussures, table, caisse, pelle, gants, gobelets en plastique, bandes cassettes, ruban adhésif, appareil photo, récipients Tupperware, ciseaux, dimensions variables  
Collection privée  
Source : CORRIN 1997
- 92-94. Mark Dion, *The N.Y. State Bureau of Tropical Conservation*, 1992 434  
Équipement et blouse de laboratoire, meubles, contenants, caisses et matériaux divers collectés au Venezuela, dimensions variables  
Source : CORRIN 1997
95. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 435  
Fouille sur les berges de la Tamise, Londres  
Source : RENFREW 2003
96. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 435  
L'équipe de creusage sur les berges de la Tamise, Londres  
Source : COLES 1999

97. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 436  
Berge de la Tamise, Londres  
Source : COLES 1999
98. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 436  
Tri et conservation près des tentes sur le terrain de la Tate Modern,  
Londres  
Photo : Tate Modern  
Source : COLES 1999
99. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 437  
Classement des artefacts trouvés sur le terrain de la Tate Modern,  
Londres  
Source : RENFREW 2003
100. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 437  
Tri et conservation près des tentes sur le terrain de la Tate Modern,  
Londres  
Photo : Tate Modern  
Source : COLES 1999
101. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 438  
Classement des artefacts trouvés  
Photographie : Lenka Clayton  
Source : COLES 1999
102. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 438  
Classement des artefacts trouvés  
Source : COLES 1999
- 103-104. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999 439-440  
Cabinet en bois, porcelaine, faïence, métal, os d'animaux  
et 2 cartes  
266 x 370 x 126 cm  
Tate, Londres  
Photos : Tate Modern  
Source : RENFREW 2003  
< <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-mark-dion> >. Consulté le 6 août 2014

105. Mark Dion, *Tate Thames Dig – Locker*, 2000 441  
 Casier en acier, bleu de travail, blouse de laboratoire, bottes,  
 casquettes de baseball, veste fluorescente, outils, sceaux, livres, verre  
 Tate, Londres  
 Photo : Tate Modern  
 Source : < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-mark-dion> >. Consulté le 6 août 2014
106. Raphaëlle de Groot, *Dévoilements*, 1998-2001 442  
 Réserve du Musée des Hospitalières, Montréal  
 Photo : Raphaëlle de Groot  
 Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=14](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=14) >. Consulté le 6 août 2014
107. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006 443  
 Intervention, boîtes aux lettres sur mur d'usine, 2003-2004. L'artiste organise un vote parmi les ouvriers pour choisir la couleur des boîtes.  
 Photo : Raphaëlle de Groot  
 Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014
108. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006 443  
 Intervention, boîtes aux lettres et fiches sur mur d'usine, 2003-2004. Dans ce département le résultat du vote classait ex aequo le vert et le rouge.  
 Photo : Raphaëlle de Groot  
 Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014
- 109-110. 444  
 Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006  
 Intervention, l'artiste distribue des appareils photo aux ouvriers qui étaient invités à faire des photos sur des thèmes proposés par leurs collègues, 2004  
 Photo : Julia Trolp  
 Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014
- 111-112. 445  
 Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006  
 Exposition dans l'usine Lanificio F.lli Cerruti, Biella, 2004



Photos : Julia Trolp

Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014.

113. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006 446  
Matériaux divers, dimensions variables  
Vue de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal  
Photo : Louis-Philippe Côté  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014
114. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006 446  
Réponses des ouvriers à la deuxième fiche distribuée  
par l'artiste en usine  
Détail de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal  
Photo : Richard-Max Tremblay  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014
115. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006 447  
Appareils photo jetables. Les étiquettes identifient des thèmes  
pour la prise de photos.  
Détail de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal,  
Photo : Richard-Max Tremblay  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014
116. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006 447  
Documentation de l'intervention de l'artiste en usine  
et enregistrements audio de ses conversations avec les ouvriers  
Vue de l'installation à la Galerie de l'UQAM, Montréal  
Photo : Richard-Max Tremblay  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=4&id\\_p=19](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=4&id_p=19) >. Consulté le 18 juillet 2014
- 117-118. 448  
Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2016  
Atelier porte ouverte, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 2009  
Photos : Raphaëlle de Groot  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014

119. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2016 449  
Atelier porte ouverte, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 2009  
Photo : Raphaëlle de Groot  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014
120. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2016 450  
Objets et matériaux divers  
Vue de l'installation présentée au Lieu, Québec, 2009  
Photo : Raphaëlle de Groot  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014
121. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Port de tête*, 2009 451  
Impression numérique  
38 x 54 cm  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014
122. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2016 451  
Action, Studio Tommaseo, Trieste, 2010  
Photo : Julia Trolp  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014
123. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Porter* (extrait), 2011 452  
Vidéo, 12 min 10 s  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014
124. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. 1273 petites choses qui ne servent plus*, 2010-2011 452  
Impression numérique, 51 x 71,5 cm  
Source : Image fournie par l'artiste
125. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Porter*, 2011 453  
Projection vidéo accompagnée de 70 objets emportés par l'artiste,  
Vue de l'exposition à La Chambre Blanche, Québec, 2011  
Photo : Ivan Binet  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014

126. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2016 453  
Objets d'une performance réalisée dans la réserve  
du Musée de la civilisation, Québec, 2012  
Source : Raphaëlle de Groot
127. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2016 454  
Liste d'objets affichée au mur lors d'une résidence à La Chambre  
Blanche, Québec, 2011  
Source : Raphaëlle de Groot
128. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Le filet*, 2012 455  
Objets divers et filet, dimensions variables  
Installation extérieure, Cégep de Granby-Haute-Yamaska, Granby  
Co-production avec le 3<sup>e</sup> Impérial, centre d'essai en art actuel  
Photo : Raphaëlle de Groot  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014
129. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Le manteau*, 2012 455  
Manteau, objets divers et ficelles  
Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières  
Photo : Raphaëlle de Groot  
Source : < [http://www.raphaelledegroot.net/dett\\_travaux.php?id\\_a=2&id\\_p=42](http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42) >. Consulté le 18 juillet 2014

## RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain et se penche plus particulièrement sur les œuvres qui prennent la forme de rassemblements d'objets produits industriellement et d'usages courants. Pour comprendre les pratiques artistiques qui récupèrent et utilisent la culture matérielle liée à la société actuelle, nous revisitons l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle en analysant les pratiques qui font usage des biens courants en dehors de la stratégie du *ready-made*, de manière à les voir comme un *topoi* qui aura marqué l'art depuis plus d'un siècle. Nous examinons par la suite ce phénomène à travers des études de cas faisant usage de différents types de matériaux (les objets neufs et achetés dans les grandes surfaces ; les objets récupérés et de seconde main ; les objets trouvés suite à des enquêtes et lors de fouilles).

Dès l'introduction le sujet est situé par une mise en contexte du phénomène actuel de la consommation et esquisse les grandes lignes de la production de masse des biens suite à la Deuxième Guerre mondiale. Ce portrait global permet d'établir comment un surplus d'articles et d'objets a progressivement été généré et a pu conduire à des pratiques de réutilisation, amenant la création d'œuvres à partir de la culture matérielle. Un sujet important qui, néanmoins, n'a pas été traité comme tel et n'a ni fait l'objet d'une recherche poussée. Pour pallier à cette absence de fondements théoriques sur les pratiques artistiques faisant de l'emploi de la culture matérielle leur principale stratégie de création, l'approche développée prend appui sur le champ des études de la culture matérielle et l'anthropologie de la consommation.

Dans le premier chapitre, nous rappelons une histoire de l'art des artistes et des mouvements qui ont fait de la culture matérielle leur principal matériau, en prenant pour point de référence les œuvres qui font état de l'insertion d'objets prélevés dans la sphère domestique. Une histoire qui débute avec la période des avant-gardes historiques et qui revisite les premiers papiers collés cubistes, Dada et le surréalisme en examinant notamment les photomontages et la juxtapositions d'éléments hétéroclites, de même que les expositions collectives. Nous passons ainsi des images aux objets, une transition qui s'opère pleinement avec l'arrivée de l'assemblage dans les années 1940, et que poursuivent les néo-dadaïstes de même que les artistes qui développent des environnements. Alors qu'à compter de 1960, il y a des affinités entre certains types de démarches artistiques, mais sans pour autant que se développent des mouvements et des écoles. Ce sont davantage des tendances qui sont identifiées et relevées dans l'utilisation de la culture matérielle et qui amènent des productions toutes plus singulières les unes des autres dont celles liées aux musées d'artistes, aux inventaires et aux installations qui rendent compte de différents modes d'appropriation des objets.

Les trois autres chapitres sont consacrés à des études de cas et chacun traite d'un type d'objets en particulier, afin de signaler différents modes d'acquisitions et approches dans l'emploi de la culture matérielle par les artistes. Ainsi, le chapitre 2 examine l'infrastructure commerciale actuelle et aborde l'intégration de matériaux neufs et de biens de consommation qui sortent directement des grandes surfaces en prenant pour cas de figure Thomas Hirschhorn et Sarah Sze. Le chapitre 3 pour sa part se concentre sur les pratiques de la récupération associées à l'économie informelle des objets de seconde main avec notamment Claudie Gagnon et Ilya Kabakov, deux artistes qui ont abondamment recours aux matériaux usés et qui cherchent des articles domestiques qui font état de leur « vie antérieure ». Le chapitre 4 aborde pour sa part, le cas des matériaux trouvés ou donnés suite à des recherches, notamment en étudiant les pratiques de Mark Dion et de Raphaëlle de Groot, le processus de collecte d'objets devenant chez ces artistes source de création.

La recherche démontre la récurrence de l'utilisation de la culture matérielle dans les pratiques artistiques et combien les figures de l'excès ont marqué son usage. Elle indique également comment les objets employés par les artistes sont en lien avec des modes d'acquisition et d'appropriation distincts, de façon à transposer les significations antérieures de leur cycle fonctionnel. Une attention est ainsi apportée à l'usage que font les artistes d'objets qu'ils n'ont pas fabriqués eux-mêmes et qui n'ont pas été fabriqués à leur demande par quelqu'un d'autre. Ceci permet de rapprocher l'appropriation artistique des biens d'origine industrielle au phénomène de la consommation lui-même et de démontrer comment les objets sont cannibalisés par ce passage dans la sphère artistique.

Mots clés : art contemporain - culture matérielle – consommation – objets – collecte – récupération – objets de seconde main – matériaux trouvés – articles neufs

## INTRODUCTION

Jamais nous n'aurions vécu parmi autant d'objets. Il n'y a qu'à évaluer le rassemblement matériel que nous générons au fil du temps pour nous en convaincre. Il serait du reste impossible de considérer le sujet humain en dehors du monde matériel à travers lequel il se construit<sup>1</sup>. Aucune population avant nous n'a été associée à un tel assortiment de vêtements, de meubles, d'appareils, de vaisselles et d'accessoires de toutes sortes (Miller 1987), la pragmatique du jetable ayant succédé à celle de la réutilisation<sup>2</sup>. Un certain encombrement caractérise d'ailleurs l'univers domestique occidental et il serait sans doute difficile d'exister sans toutes nos possessions si nous nous en trouvions privés temporairement (Dagognet 1989). Notre culture est devenue matérielle à un degré incomparable<sup>3</sup> et c'est principalement par le biais de la consommation de masse qu'elle prend forme, devenant un assemblage de biens éphémères en constante évolution. La multiplication des lieux d'approvisionnement et des marchés de seconde main, comme l'apparition de nouveaux centres commerciaux<sup>4</sup> et la diversification des centres de tri (déchets électroniques, toxiques, biodégradables, alimentaires, etc.) en favorisent l'expansion

---

<sup>1</sup> MILLER 1987, p. 86. L'auteur appuie son énoncé sur des études menées en psychologie et en psychanalyse sur le développement individuel et cognitif.

<sup>2</sup> STRASSER 2000, p. 18.

<sup>3</sup> « Things have now become a key part of worlds. That was always true in the sense that the layout of things has always been a powerful pointer to a culture's propensities and dispositions. » (THRIFT 2010, p. 638).

<sup>4</sup> Les *lifestyle centers* en sont les derniers nés et consistent en des centres commerciaux qui combinent la vente au détail liée au traditionnel centre d'achats avec des commerces associés au loisir (cinéma, restaurants, bars), orientés vers un marché de consommateurs appartenant à une classe aisée et ayant des moyens élevés. Ces centres se retrouvent essentiellement dans les banlieues, en bordure des voies rapides et ont l'avantage d'avoir des coûts d'entretien moindres. Pour une étude plus approfondie et plus près de nous, voir le mémoire de William Luis : *Influence des structures commerciales de types lifestyle centers sur la centralité de leurs régions périphériques : le cas du Quartier DIX30 à Brossard*, mémoire, Université de Montréal, 2009, 185 p.

et font en sorte de toujours mieux l'organiser. Car tout ce qui entre dans l'espace domestique est éventuellement susceptible d'en ressortir. Depuis au moins cinquante ans, nombre de produits et de médias vantent les mérites de l'aménagement de l'espace domestique, allant jusqu'à en faire un loisir (Clarke 2001). Un phénomène qu'anticipait Jean Baudrillard dès la fin des années 1960 et qui devinait la venue prochaine de « l'homme de rangement<sup>5</sup> », un individu qui, au-delà de sa consommation, investirait et érigerait les biens en un système dont il serait le point focal et dont les réaménagements successifs n'auraient de cesse de l'occuper. « L'invention » de l'espace, pour reprendre l'expression de Michel de Certeau (1980), est ainsi devenue une activité transcendant les besoins élémentaires (se loger, se vêtir, se nourrir) et qui a fait de la consommation un véritable moyen d'expression. Mais ceci n'aurait en contrepartie rien de nouveau, car l'un des traits distinctifs de l'humanité résiderait dans son aptitude à manipuler concrètement son environnement et à le transformer (Leroi-Gourhan 1983). La différence serait désormais perceptible en termes des biens et des technologies disponibles, dont l'évolution a eu pour conséquence de nous mettre aujourd'hui face à un environnement saturé d'objets (Miller 1987). C'est ce même monde qui en est venu à s'incarner dans les œuvres d'art, les biens et articles domestiques étant aujourd'hui l'un des matériaux communément utilisés. Un phénomène qui n'est toutefois pas nouveau et qui, tout au long du siècle dernier, a connu un développement progressif.

Les prochaines pages serviront à mettre en contexte le sujet de cette thèse, à savoir l'emploi de la culture matérielle associée à la vie courante dans l'art contemporain sous forme de rassemblement d'objets. Il sera certainement utile de retracer l'arrivée massive des biens de consommation dans la sphère domestique pour comprendre les usages qui en ont dérivés, avant de nous pencher sur l'état de la question de notre sujet et, dans un deuxième temps, énoncer nos hypothèses de recherche.

---

<sup>5</sup> BAUDRILLARD 1968, p. 36-37.

### **Conserver, réutiliser et jeter : trois destins réservés à la culture matérielle**

Le développement massif de la culture matérielle liée à la société de consommation s'est effectué en relation avec des circonstances économiques et technologiques particulières. Celles-ci ont bouleversé le mode de vie des sociétés occidentales où l'implantation du système capitaliste a largement contribué à produire une surabondance de biens jusque-là inégalée. Un excès qui est apparu avec l'industrialisation des moyens de production et s'est pleinement développé suite à la Deuxième Guerre mondiale (Hamilton 2006), quoique son amorce peut être située au XIX<sup>e</sup> siècle avec le mouvement d'urbanisation des populations (Whiteley 2011). L'accumulation de biens est en fait une pratique située à des années-lumière des sociétés à retour immédiat que formaient les chasseurs-cueilleurs où le stockage était du reste quasi inexistant et sanctionné par les autres membres du groupe s'il survenait (Woodburn 1982). Alors que dans nos sociétés à « retour retardé<sup>6</sup> », où le temps investi dans le travail et dans la productivité des ressources est central, l'accumulation est perçue comme un signe d'épargne et de richesse, voire même comme un symbole de la démocratie si l'on regarde comment la consommation individuelle a été valorisée dans les années 1950 et 1960 en opposition à l'idéologie communiste notamment (Hamilton 2006). Une valorisation toujours actuelle, et à la base même de nos politiques, lorsqu'en temps de crise on incite les citoyens à continuer de consommer pour ne pas nuire à l'équilibre économique<sup>7</sup>, un équilibre dont nous avons pu récemment constater la fragilité.

---

<sup>6</sup> Voir à ce sujet les travaux de James Woodburn (1980, 1982) sur le mode de vie et l'utilisation des ressources des chasseurs-cueilleurs qu'il qualifie de société à retour immédiat en comparaison à la nôtre qu'il nomme société à retour retardé : « People operating in immediate-return systems avoid long-term commitments and obligations, the accumulation of possessions, and any substantial investment of time in the productive process. » (WOODBURN 1980, p. 98).

<sup>7</sup> Un phénomène que nous avons pu constater à la suite des attentats du 11 septembre 2001 et que soulignait Boris Groys : « Thus, today it is not production but consumption that is considered to be the citizen's primary duty. In times of crisis and war, modern politicians no



La production massive de biens a fait naître une panoplie de stratégies pour négocier avec l'excès généré (Strasser 2000) et c'est à partir de la période des avant-gardes historiques que les artistes ont progressivement intégré à leurs œuvres des éléments de la culture matérielle quotidienne. L'historienne Susan Strasser (2000) rapporte qu'avant le XX<sup>e</sup> siècle, en prenant pour cas d'étude l'Amérique du Nord (l'un des meilleurs exemples, affirme-t-elle, pour dresser un portrait de la « société du jetable »), la population se débarrassait peu de ses biens. Ceux-ci étaient plutôt légués, réparés ou récupérés du fait des techniques limitées de transformation, alors qu'avec la montée de l'industrialisation et l'arrivée de la société dite de consommation, les activités de récupération et de recyclage ont vite été identifiées comme des comportements propres aux classes défavorisées<sup>8</sup>. Les propriétés de réutilisation des objets n'ont plus été un facteur influençant les individus dans leurs achats. Dès lors, peu de choses ont continué d'être réparées et raccommodées dans la sphère privée et la population s'est trouvée à acheter plus que ne l'avait fait la génération précédente : « They saved and fixed less and threw out more, for the habits of reuse had always been intertwined with the skills of household production.<sup>9</sup> » La révolution industrielle s'est ainsi accompagnée d'une nouvelle logique dans l'utilisation des ressources et a eu pour conséquence de transformer la relation à la culture matérielle, c'est-à-dire le lien que nous développons avec les objets d'usage courant, où l'attrait pour de la marchandise neuve s'est progressivement installé tout comme la liberté de disposer des produits après leur utilisation (Strasser 2000). La croissance économique du XX<sup>e</sup> siècle a reposé sur la perte et le gaspillage de même que sur les changements technologiques et stylistiques

---

longer demand that one should be thrifty and tighten one's belt still further, but, on the contrary, that one should buy more, so that the economy can keep running. Consequently, labouring under social pressure, modern society finds itself under and almost inescapable compulsion to consume. » (GROYS 2002, p. 55).

<sup>8</sup> Ce qui s'avère le contraire aujourd'hui où la collecte sélective est possible dans les sociétés développées et où le recyclage devient un acte engagé vis-à-vis de l'environnement (STRASSER 2000).

<sup>9</sup> STRASSER 2000, p. 199.

plutôt que sur la réutilisation, faisant en sorte de rendre obsolète des objets en parfaite condition. Ce système a, par voie de conséquence, entraîné l'arrivée d'un marché pour remplacer des biens fonctionnels et a instauré une nouvelle relation au monde des objets.

La culture du « jetable » qui s'est substituée à la culture de la réutilisation, a eu pour conséquence de marginaliser les stratégies de recyclage et de bricolage qui prévalaient à l'ère préindustrielle, comme elle a entraîné l'implantation d'instances pour disposer de ce dont les gens ne voulaient plus, allant de l'organisation systématisée de la collecte des ordures à la création d'associations de charité (l'Armée du salut et la Société St-Vincent de Paul font leur apparition au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple<sup>10</sup>). Les espaces d'entreposage (grenier, sous-sol, garage) se sont d'ailleurs raréfiés en raison de l'urbanisation de la population et de la réduction des dimensions des lieux d'habitation. Une plus large partie de la société avait dorénavant les moyens d'accumuler des biens, mais elle disposait de moins en moins d'espace pour les stocker, ce qui a eu pour conséquences de décloisonner les ménages domestiques et de transformer les villes en de véritables « systèmes ouverts » où la circulation des biens s'est faite à travers de nombreux réseaux (Strasser 2000) et où la prise en charge de la gestion des déchets par les municipalités a encouragé la classe moyenne à jeter de plus en plus de choses.

Sans retracer dans le détail la mise en place de la société de consommation, nous pouvons facilement entrevoir comment la prolifération des objets a pu susciter des réactions chez les artistes (Hamilton 2006). Ceux-ci se sont d'ailleurs vite saisis des possibilités plastiques offertes par des objets trouvés dans les bazars, les organismes caritatifs et même dans les rues. Leur pratique du recyclage s'est révélée un nouveau mode d'approvisionnement en matériaux et a fait partie de l'un des premiers

---

<sup>10</sup> Voir STRASSER 2000, p. 141-153.

mouvements de contre-culture nés dans les années 1950 aux États-Unis (Phillips 1995), notamment celui de la culture Beat sur la côte Ouest Américaine qui se positionnait en marge de la culture officielle. Les artistes, autant que les écrivains et poètes, ont vu dans l'utilisation des déchets et des matériaux recyclés un moyen de résistance à la culture commerciale (Solnit 1995). Leurs œuvres, associées à l'utilisation de matériaux pauvres, témoignent de l'arrivée du sujet consommateur dont l'identité se définit selon un cycle toujours plus rapide d'acquisition et de disposition des objets, soulignant la nouvelle domination des marchandises (Dezeuze 2008). L'incorporation d'éléments de la culture matérielle dans les œuvres (sous forme de biens, de fragments ou de débris) a été un indicateur de cette nouvelle réalité et s'est avérée, au fil du temps, une modalité de création artistique qui a perduré. Un phénomène que nous pouvons certainement lire comme un mode alternatif de gestion qui découle des excès de consommation de la population<sup>11</sup> et d'un nouveau mode de vie qui s'est progressivement instauré :

In a few decades, the ideal of the durable and reusable was displaced by aspirations of leisure and luxury, ease and cleanliness. The new ways were entrenched by 1929, in principle if not always in practice, and neither a depression nor the material shortages of a world war were enough to reverse what most people saw as progress.<sup>12</sup>

En fait, nous avons établi toutes sortes de rapports avec le monde des objets utilitaires et symboliques. La consommation, activité où l'on dispose des biens après leur utilisation, en est une relativement récente<sup>13</sup> et est allée jusqu'à transformer notre relation aux déchets et, de manière plus générale, au monde matériel.

---

<sup>11</sup> Propos que Jaimey Hamilton (2006) a développé dans sa thèse.

<sup>12</sup> STRASSER 2000, p. 201.

<sup>13</sup> La consommation est en fait, selon Michael Dietler : « a material social practice involving the utilization of objects (or services), as opposed to their production or distribution. » (DIETLER 2010, p. 209).

Pour comprendre les pratiques artistiques qui récupèrent et utilisent des éléments de la culture matérielle liée à la société de consommation, projet au centre de cette thèse, il est également utile de regarder du côté des relations « conservatrices » à l'égard des objets afin d'observer ce qui est mis en œuvre pour les investir et les protéger. En fait, collecter et réunir des biens sont des gestes qui ont été posés dans toutes les sociétés de l'histoire humaine (Lewis 1984) et qui, selon les contextes, ont servi des visées différentes. Citons pour exemples les offrandes religieuses, les butins de guerre, les objets collectés dans des contextes coloniaux, où dans chacun des cas, les objets sont amassés à différents desseins, de même qu'ils sont recherchés à d'autres fins que les leurs. Selon plusieurs auteurs, le rassemblement d'objets non nécessaires à notre survie est une expérience partagée qui traverse le temps<sup>14</sup> et que nous poursuivons à travers la consommation actuelle (Changeux 1984, Pomian 1988, Schnapper 1988, Rivière 1989, Cavell 1999, Belk 2001 et Putnam 2002).

À vrai dire, le rassemblement d'objets est signe d'une pensée symbolique à l'œuvre et si le phénomène de la collection en est une autre occurrence, elle s'avère l'une des relations les plus extrêmes au monde matériel<sup>15</sup>. En fait, celle-ci est toujours « la résultante » de la personne qui la crée (Lacroix 2002), la marque du « moi » (Stewart 1984) et perd son sens lorsqu'elle est dépossédée du sujet qui en est l'instigateur (Benjamin 1931). Walter Benjamin, qui collectionnait lui-même des livres rares et des livres pour enfants, voyait d'ailleurs sa collection comme un moyen de se protéger des violences de son époque en se créant, par le biais du monde matériel, un environnement stable.

---

<sup>14</sup> C'est néanmoins le paléontologue André Leroi-Gourhan (1983) qui, au cours de recherches archéologiques, a découvert que les hommes de Néandertal ensevelissaient leurs morts avec des objets, en plus de rapporter dans leurs habitations des coquilles fossiles, ainsi que des pierres aux formes étranges.

<sup>15</sup> Rappelons ce passage maintes fois cité de Walter Benjamin au sujet de la collection : « la possession est la relation la plus profonde que l'on puisse entretenir avec les choses : non qu'alors elles soient vivantes en lui [le collectionneur], c'est lui au contraire qui habite en elles. » (BENJAMIN 1937, p. 56).

Jean Baudrillard (1968) s'est intéressé, pour sa part, aux objets au-delà de leur fonction et observe comment ils sont expérimentés, à quels besoins ils répondent. À travers les exemples cités, Baudrillard démontre comment les êtres et les objets deviennent liés. Il traite des différentes propriétés des objets qui sont manipulés, ordonnés, choisis, rangés et qui forment système. De même, les travaux de Russell Belk (2001) abordent le rassemblement d'objets par le biais de la collection vue dans son cas comme activité proactive et type de consommation. Engageant un geste extrêmement ritualisé, la collection reste une activité quelque peu paradoxale à une époque où nous nous débarrassons de la plupart des biens que nous achetons. Un des intérêts de l'anthropologie de la consommation est justement d'étudier le processus qui transforme des biens aliénables en objets inaliénables.

De manière différente de la collection, l'accumulation est une autre forme de rassemblement et s'avère un procédé important à considérer pour saisir les relations aux objets. L'accumulation renvoie à un lien extrême avec les choses (Baudrillard 1968), mais qui se double d'une incapacité de s'en départir et nous introduit dans un univers où la boulimie est la manifestation d'un désir obsessionnel. Qu'il s'agisse d'amasser des biens pour répondre à des besoins essentiels ou par compulsion<sup>16</sup>, accumuler désigne l'action de cueillir et de réunir par le stockage. Ce phénomène s'observe en fait depuis l'époque de l'*homo habilis* rapporte le psychiatre Thomas Knecht (2007), une espèce qui transportait sur de longues distances ses objets et qui se trouvait avantagée par son équipement :

C'est à cette époque [*homo habilis*] qu'a commencé l'accumulation de propriétés qui revêtent encore une importance extrême pour la culture moderne, d'autant plus que la capacité à accumuler les ressources matérielles est bientôt devenue une marque de succès et un avantage

---

<sup>16</sup> L'accumulation est considérée comme un sous-type du trouble obsessionnel compulsif, dont le stockage peut devenir problématique. On la désigne également par le terme de « syllogomanie » et est couramment appelée syndrome de Diogène (KNECHT 2007).

sélectif qui s'est ainsi développé dans la lutte pour la survie et la recherche d'un/e partenaire.<sup>17</sup>

Ce constat est toujours d'actualité et révèle combien le rassemblement d'objets joue un rôle important au niveau de la survie de l'espèce humaine. Néanmoins, l'accumulation devient problématique et pathologique en psychiatrie lorsqu'un individu conserve en grande quantité des marchandises sans valeurs et souffre de l'incapacité de s'en départir. Parallèlement à ces cas extrêmes, on trouve un grand nombre de personnes qui entassent une variété d'objets sous prétexte qu'ils pourront servir un jour : « par nature, il est difficile de se séparer irrémédiablement d'un bien qui pourrait offrir une protection éventuelle dans un avenir lointain, ce qui représente une capacité spécifiquement humaine.<sup>18</sup> »

Les recherches en psychiatrie posent l'importance de la culture matérielle, c'est-à-dire des objets utilitaires, dans la relation à notre hygiène de vie et la nature des biens amassés a un lien étroit avec la personnalité et l'histoire d'un individu, de même qu'avec son identité sexuelle. Les femmes et les hommes ne rassemblent pas les mêmes types d'objets. Le classement et le tri, selon certains critères, sont également des opérations cognitives et il importe de savoir, devant tout rassemblement excessif, s'il y a usage de système ou non pour diagnostiquer la gravité du trouble (Knecht 2007). Néanmoins, en dehors de sa nature pathologique, l'accumulation a également caractérisé la formation de certains dépôts d'objets. Pensons, entre autres, au dépôt des Petits Augustins à Paris (Schaer 1993) où ont été entreposés à partir de 1791 les biens saisis au clergé et qui sont à la base du Musée des monuments français. C'est aussi le cas des collections religieuses et des collections archéologiques qui, par leur nature même, se forment sans tri (Lacroix 2002) et donc par accumulation.

---

<sup>17</sup> KNECHT 2007, p. 841.

<sup>18</sup> KNECHT 2007, p. 842.

La collection et l'accumulation marquent ainsi profondément notre relation à la culture matérielle. À ce sujet Mieke Bal (1994) conclut que la collecte d'objets – menant à la constitution d'ensembles – est une construction narrative qui s'inscrit dans une perspective plus large qu'elle-même. Le réseau de relations dans lequel entrent les objets entraîne forcément un changement de sens et transforme leur statut. Les pratiques artistiques qui procèdent par rassemblement d'éléments de la culture matérielle ont ainsi des visées narratives qui font tenir ensemble les biens, les relient entre eux et les chargent d'une « autre » réalité. Le terme de rassemblement nous apparaît d'ailleurs comme le mot approprié et le plus pertinent pour qualifier ce type de pratiques qui construit des réunions importantes d'objets, tout en nous permettant de prendre une certaine distance avec les notions de collection et d'accumulation qui ont prévalu jusqu'à maintenant pour aborder cette modalité de création. Le rassemblement implique également un certain vertige et une démesure qui lui fait dépasser la première notion d'assemblage, un procédé plus contenu en terme de quantité. On pourrait d'ailleurs présupposer que le geste de rassembler deviendrait un vecteur de sens. La signification s'y produirait donc par « contamination<sup>19</sup> » et renverrait à notre propre expérience d'un monde où nous ne cessons d'acquérir des objets tout au long de nos existences. Le procédé peut aussi rappeler celui du chiffonnier<sup>20</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle qui est devenu une figure emblématique de la modernité et qui, par nécessité, ramassait ce que la ville avait rejeté (Whiteley 2011, Strasser 2000). Le fait de créer des ensembles d'artefacts a ainsi des motivations et des visées différentes selon le projet formulé. En prenant pour sujet de recherche les œuvres que produisent les artistes, ce sont toutes ces références et ces évocations qui resurgissent et qui forment une sorte d'arrière-plan de réserve où aller puiser.

---

<sup>19</sup> « Des artistes de plus en plus nombreux ont le souci d'assembler toutes sortes d'objets artistiques ou hétérogènes pour produire du sens par comparaison et contamination. » (MARTIN 2000, p. 137).

<sup>20</sup> Voir BENJAMIN 1979 [2002], p. 117-118.



### **La culture matérielle dans les œuvres : faire avec ce qui existe déjà**

Force est de constater que les matériaux qui composent les œuvres d'art sont innombrables et que leur diversité n'a cessé de croître tout au long du XX<sup>e</sup> siècle : coupures de journaux, billets d'autobus, déchets domestiques, animaux naturalisés, mobilier, ferrailles, marchandises achetées dans les grandes surfaces, emballage, etc. Tout un amalgame d'objets a été combiné aux matières artistiques plus traditionnelles et a redéfini une certaine catégorisation du système des « beaux-arts ». L'importation de matériaux du quotidien a d'abord été une forme d'expérimentation artistique, cherchant à éprouver leurs propriétés plastiques comme leurs possibilités esthétiques. Déjà dans les années 1950, Robert Rauschenberg s'interrogeait sur la façon de montrer comment la peinture se situait en décalage du monde et de l'art<sup>21</sup> dans son désir de répondre à son environnement immédiat en l'intégrant directement dans ses œuvres. Un questionnement qui est toujours d'actualité un demi-siècle plus tard<sup>22</sup> au sens où la culture matérielle liée à la société de consommation continue d'être utilisée par les artistes, mais dans un usage où de nouvelles formes sont apparues.

Tout un pan des pratiques artistiques actuelles se présente comme un art de la quantité, motivé par un désir d'annexer le monde contemporain et stimulé bien souvent par la quantité d'espace qu'elles peuvent encore réclamer dans un environnement déjà surchargé (Hoptman 2007). Les figures de l'excès ont été particulièrement récurrentes dans l'histoire de l'art du siècle dernier et y sont toujours présentes. Le retour en force de l'assemblage et son prolongement dans l'installation en sont une manifestation éloquente, tout comme la résurgence d'intérêt pour le

---

<sup>21</sup> « Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two). » Propos tenu par l'artiste au sujet de ses *combine paintings* et cité dans SEITZ 1961, p. 116.

<sup>22</sup> Plusieurs expositions ont porté sur le sujet dont *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art* (1998) P.S.1, New York et Henry Art Gallery, Seattle; *Unmonumental. The Object in the 21st Century* (2007) New Museum, New York; *The Uncertainty of Objects and Ideas : Recent Sculpture* (2007), Hirshhorn Museum & Sculpture Garden.



collage<sup>23</sup>, procédé par lequel des éléments du quotidien sont d'abord entrés dans le langage plastique. Ces deux modes de création, aujourd'hui considérés comme des médiums en soi, ont profondément marqué notre culture visuelle avec leurs principes de juxtaposition et de combinaison, faisant de l'appropriation une nouvelle stratégie artistique.

Précisons cependant que les pratiques artistiques qui ont récupéré des éléments de la culture matérielle d'usage courant ont progressivement été amenées au siècle dernier, suite à des prémisses d'expérimentation posées durant la période des avant-gardes historiques, un champ de filiations que nous aurons l'occasion de voir plus en détail dans le chapitre 1. Mais il demeure à notre avis que ces pratiques se sont d'abord développées en relation avec les circonstances économiques et technologiques qui ont bouleversé le mode de vie des sociétés occidentales et qui, conséquemment, ont eu des répercussions sur les arts visuels. Cette hypothèse constitue le point de départ de notre recherche. L'objectif de cette thèse n'est autre que de nous pencher sur l'emploi de la culture matérielle dans les pratiques artistiques, afin de saisir ce qu'elles formalisent en termes plastiques et en termes réflexifs. La nature même des objets qui y sont utilisés nous laisse croire à cette étape que l'expérience artistique qu'elle propose se réclame d'un imaginaire associé à l'espace domestique et aux biens de consommation. Nous avons ainsi limité notre corpus à des œuvres où le rassemblement d'objets est considérable et devient une modalité de création, à l'opposé de pratiques centrées sur l'usage d'objet singulier ou reprenant la stratégie du ready-made. La notion de culture matérielle comme catégorie pour penser les objets nous apparaît plus propice à renouveler la réflexion sur l'usage artistique des articles de la vie courante. De même, nous avons préféré laisser de côté les œuvres qui se présentent sous forme de musées ou de collections, pour éviter les pratiques de

---

<sup>23</sup> Voir TAYLOR 2005, FLOOD 2007, HOPTMAN 2007, CRAIG 2008. C'est au début du XX<sup>e</sup> siècle que le collage devient une technique et une forme d'œuvre dont l'une des problématiques est de repenser la relation de l'art à l'environnement quotidien.

la « critique institutionnelle », un sujet qui a été abondamment traité<sup>24</sup> et qui, à travers les relations établies avec les institutions muséales, nous détourneraient de l'analyse de l'emploi de la culture matérielle à proprement parler.

Au cours des prochains chapitres, nous chercherons à identifier au plus près la nature des motivations qui caractérisent l'usage d'objets commerciaux et de seconde main, objets qui n'ont pas été fabriqués par les artistes ni, à leur demande, par quelqu'un d'autre. En cernant d'abord différentes attitudes et approches qui marquent cette stratégie artistique, nous voulons sonder la relation entre l'objet de consommation et le même objet lorsqu'il se retrouve dans une œuvre d'art. Bien qu'il est dans la nature du travail des artistes de recueillir et de réunir nombre d'objets et de données tirés de leur environnement (Grasskamp 1978, Putnam 2002 et Kiendl 2004), comment l'histoire de l'art a-t-elle tenté de comprendre cette nouvelle équation au sujet des biens de consommation utilisés à des fins artistiques ?

### **Comment nommer ces pratiques**

The cityscape gives striking evidence of the world-wide collision of moralities and panaceas, facts and propagandas, and sets in relief the countless images – tender, comic, tragic, or drably neutral of contemporary life. In the past, the great determinants of the arts were nature, man and God. For the twentieth century a fourth must be added: the artefact.<sup>25</sup>

L'emploi d'éléments de la culture matérielle comme formes plastiques est caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, l'arrivée massive des biens de consommation a profondément bouleversé notre culture qui est devenue une culture matérielle à un degré qui n'a fait que croître (Miller 1987). Déjà en 1961, cette idée a

---

<sup>24</sup> Pour une mise en contexte des discours qui ont été développés voir l'introduction que fait Anne Bénichou (2013) dans l'ouvrage *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*.

<sup>25</sup> SEITZ 1961, p. 73-74.

été mise de l'avant lors de l'exposition *The Art of Assemblage* présentée au Museum of Modern Art (Seitz 1961), un événement historique qui a eu pour effet de légitimer tout un éventail de pratiques<sup>26</sup>.

Dans notre revue de littérature sur le sujet, plusieurs termes ont été relevés qui désignent les pratiques contemporaines utilisant la culture matérielle liée à la société de consommation qu'il s'agisse de rassemblements d'objets, d'accumulations ou de collections. Son emploi n'a toutefois jamais été traité dans une étude en soi, mais a plutôt été abordé par problématiques : l'utilisation des déchets dans l'art, par exemple (Vergine 1997 et Whiteley 2011), ou l'emploi du bricolage<sup>27</sup> ; par corpus ciblés (Ameline 1992, Hapgood 1994, Carrick 1997, Crowter 1997, Hamilton 2006) ; dans les ouvrages généraux consacrés à l'art contemporain de type *survey* et qui veulent en identifier les tendances (Taylor 2005a, Lemoine 2006, Terraroli 2009, Bourriaud 2009, Althöfer 2009) ; par des commissaires dans le contexte d'expositions thématiques (Seitz 1961, Constantine et Drexler 1966, Pritkin 1995, Schaffner 1998, Grüenberg et Hollein 2002, Macel 2005, Flood 2007) et même un numéro de la revue *esse, arts+opinions* (2012) qui fut dédié à la thématique de l'objet comme sujet de l'art contemporain. Il nous a ainsi fallu collecter l'information par bribes et du fait de la très vaste littérature<sup>28</sup>, nous nous sommes concentrés sur les documents et les ouvrages les plus cités, de même que sur ceux s'y consacrant de manière plus ciblée. On parle surtout de ces pratiques en termes de techniques artistiques. C'est ainsi que nous passons du collage à l'assemblage, pour ensuite aller vers l'environnement et l'installation. Ces dernières vont parfois être spécifiées à travers les enjeux

---

<sup>26</sup> Nous en reparlerons plus longuement dans le chapitre 1 où nous constaterons combien les expositions thématiques sur le sujet organisées par les grands musées seront marquantes.

<sup>27</sup> Voir le numéro spécial du périodique *Art Journal* consacré au sujet (volume 67, n° 1, printemps 2008) et plus particulièrement les articles de Patricio de Real, Julia Kelly et Anna Dezeuze.

<sup>28</sup> Ce qui aurait impliqué de consulter chaque catalogue d'exposition ou des ouvrages faisant la mention de l'œuvre d'un artiste ayant une pratique récupérant la culture matérielle et se présentant sous forme d'accumulation.

problématisés, notamment par les appellations musées d'artistes dans les années 1970 et les œuvres sous forme de collections dans les années 1980 (Bénichou 2013), mais l'utilisation des biens de consommation et d'articles ménagers comme éléments de la culture matérielle ne va pas être traitée dans une étude en soi. Notons cependant l'article « Objets courants, matériaux énigmatiques » de Johanne Sloan (2011) publié dans le catalogue de l'exposition *La Triennale québécoise 2011 : le travail qui nous attend* tenue au Musée d'art contemporain de Montréal. L'historienne de l'art s'intéresse plus particulièrement à l'usage des objets dans le contexte des pratiques artistiques du Québec et les situe dans la foulée des études sur la culture matérielle : « L'intérêt pour les choses ordinaires peut être considéré comme faisant partie d'un « tournant matériel » dans l'art contemporain. Ce tournant est lié aux préoccupations intellectuelles qui trouvent une expression plus large dans les études sur la culture matérielle.<sup>29</sup> » Elle relève la pertinence de cette approche sur le plan méthodologique et conceptuel pour étudier « les marchandises, les produits, les objets, les choses, aussi bien que les diverses combinaisons de la matérialité en tant que telle.<sup>30</sup> » Sa réflexion nous apparaît de première importance et trace à notre avis une voie à suivre pour l'étude de la culture matérielle contemporaine présente dans les œuvres. Un champ de recherche en pleine expansion et dont l'auteure note les développements récents dans les travaux de Bill Brown avec la *thing theory*, de Lorraine Daston sur la matérialité comme vecteur de sens, de même que ceux de Jane Bennett qui avec le concept de *vibrant matter* s'intéresse davantage au potentiel des objets, qu'à leur définition même<sup>31</sup>. Johanne Sloan pose la question de savoir comment l'emploi de

---

<sup>29</sup> SLOAN 2011, p. 00.03.36.

<sup>30</sup> SLOAN 2011, p. 00.03.36.

<sup>31</sup> Voir Brown, Bill « Thing Theory » dans Brown, Bill (dir.), *Things*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 1-16; Daston, Lorraine, « Speechless », dans Daston, Lorraine (dir.), *Things That Talk*, New York, Zone Books, 2004, p. 9-24 et Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, 176 p. Trois références que nous n'utiliserons pas dans le cadre théorique de notre thèse, mais dont nous souhaitons souligner l'apport que relève Johanne Sloan dans son essai.

ces objets courants par les artistes dirige le regard vers les circonstances matérielles de la vie quotidienne et participe à élargir le champ de la matérialité.

Du côté de la critique et des expositions, le désir de définir une tendance de même qu'une attitude se fait grandement ressentir devant les pratiques artistiques utilisant la culture matérielle comme matière première. Un nouveau lexique apparaît où l'on relève les termes d'art informel<sup>32</sup>, de *junk art*<sup>33</sup>, de *funk art*<sup>34</sup>, du *slack art*<sup>35</sup>, de *dirty realism*<sup>36</sup>, de *thrift-store aesthetics*<sup>37</sup>, de *bedroom art*<sup>38</sup>, de l'esthétique de la sculpture en expansion<sup>39</sup> et de *clusterfuck aesthetics*<sup>40</sup> pour qualifier des installations volumineuses, à l'apparence inachevée et désordonnée qui s'inscrivent dans la philosophie du DIY<sup>41</sup>.

Chacun apporte un éclairage sur une caractéristique précise de ces pratiques. Notamment, l'appellation d'art informel formulé par le critique d'art français Michel Tapié<sup>42</sup> met l'accent sur une tendance internationale qui a pour projet de venir à bout du contexte de l'après-guerre par le développement d'une expression « matérialiste ».

---

<sup>32</sup> Terme tiré de la thèse de Jaimey Hamilton où elle retrace l'utilisation du terme par le critique d'art français Michel Tapié (HAMILTON 2006, p. 4-6).

<sup>33</sup> ALLOWAY 2006 [1961].

<sup>34</sup> WEINHART 2011.

<sup>35</sup> TAYLOR 2005A.

<sup>36</sup> JAMESON 1994.

<sup>37</sup> WHITELEY 2011, p. 59.

<sup>38</sup> RELYEA 2008.

<sup>39</sup> KRAUSS 1979, MACEL 2005.

<sup>40</sup> SALTZ 2005.

<sup>41</sup> Le *Do-It-Yourself* (DIY) est une philosophie d'abord apparue dans le milieu de la musique et où certains groupes tentent de tout faire par eux-mêmes en réaction à l'industrie.

Aujourd'hui le DIY est associé à une attitude d'anti-consommation où l'on crée à l'aide du bricolage et de la récupération. La création artisanale, les logiciels libres, l'autogestion sont associés au DIY (TRIGGS 2006).

<sup>42</sup> HAMILTON 2006.

Le terme désigne en fait différentes approches artistiques<sup>43</sup>, notamment celle intégrant des objets trouvés dont Jean Dubuffet est l'un des principaux instigateurs. L'art « matérialiste » ainsi décrit a pour caractéristique l'évocation de la réalité du quotidien à travers la présentation concrète de ses objets ou par l'incorporation d'une variété de détritiques dans la composition : « Their use of found objects began to express a tension between the redemptive value of art and an increasingly international consumer culture.<sup>44</sup> » Le terme d'art informel est lié aux expérimentations des années 1950 qui revisitent le collage développé par les avant-gardes et qui conduisent aux premiers assemblages, c'est-à-dire à des œuvres où l'utilisation de matières banales, non nobles, permet de sortir des formes établies et de laisser place à l'inattendu. Un propos qui sera réitéré par plusieurs artistes dont Allan Kaprow (1958) qui, pour sa part, parlera d'un nouvel art concret pouvant embrasser les matériaux du quotidien et se désengager de la peinture telle que pratiquée par les Expressionnistes abstraits.

Par la suite, le terme de *junk art* fait référence au concept de *junk culture* développé par le critique britannique Lawrence Alloway<sup>45</sup>. Celui-ci veut définir les pratiques de l'assemblage qualifiées dans les années 1950 de néo-dadaïstes par leur usage du ready-made. En fait, ces artistes utilisent une variété d'objets déjà-faits et qui rendent compte de l'intégration des biens produits en série. Cette tendance rend plutôt compte de la nouvelle culture de consommation et tire ses matériaux des grands centres, là où la consommation est plus importante :

Junk culture is city art. Its source is obsolescence, the throw-away material of cities, as it collects in drawers, cupboards, attics, dustbins, gutters, waste lots, and city dumps. Objects have a history: first they are new brand goods ; then they are possessions, accessible to few,

---

<sup>43</sup> S'y retrouveront des artistes aussi différents que Willem de Kooning, Hans Hartung, Jackson Pollock, Jean Paul Riopelle, Pierre Soulages, Robert Motherwell, Antonio Tàpiès, Alberto Burri, etc. (HAMILTON 2006).

<sup>44</sup> HAMILTON 2006, p. 4-5.

<sup>45</sup> C'est dans l'article « Junk Culture » paru en 1961 qu'il en donne la définition (ALLOWAY 1961).

subjected, often, to intimate and repeated use ; then as waste, they are scarred by use but available again.<sup>46</sup>

L'assemblage en est la forme de prédilection, et l'environnement urbain en devient la source d'approvisionnement. L'un des traits caractéristiques de cette tendance pour Alloway, est de laisser les objets et les matériaux reconnaissables, en ne cherchant pas à les camoufler. Ainsi le *junk art* participe-t-il à intégrer dans l'art la nouvelle culture matérielle. Ce qui compose les œuvres, ce sont les originaux que chacun possède et non leur représentation. Le terme de *funk art* est une autre appellation pour qualifier ces pratiques de l'assemblage et désigne plus spécifiquement les artistes de la côte Ouest (Engelbach 2008 et Weinhart 2011) qui, eux aussi, vont fouiller dans les rebuts produits par la nouvelle culture de la consommation. Les trois premières dénominations données aux pratiques intégrant des éléments de la culture matérielle où l'accumulation, la saturation, l'excès se présentent comme choix esthétiques se situent précisément dans les années 1950 et 1960 alors que l'assemblage est très répandu.

Le terme d'installation, et parfois celui d'environnement, recouvrent des usages plus larges et peuvent également désigner ces pratiques (Reiss 1999, Oliveira 2003 et Bishop 2005). L'accent est placé sur le travail dans un espace spécifique. L'aspect théâtral et immersif des œuvres, ainsi que l'utilisation de méthodes et de matériaux non traditionnels les caractérisent. Brandon Taylor (2005a) développe l'expression de *slack art*<sup>47</sup> pour aborder ces productions éphémères, qui rejettent la permanence, la durabilité et un certain idéalisme. L'aspect inachevé et les matériaux de seconde main

<sup>46</sup> ALLOWAY 2006 [1961], p. 78-79.

<sup>47</sup> Un terme qui réfère à celui de *slacker* et qui a été utilisé dans les années 1990 pour parler de la Génération X, caractérisée par son désintérêt pour le politique et les causes sociales, de même que par son cynisme. Il désigne également une personne à l'attitude apathique et qui refuse de travailler. En ligne :

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Slacker>>. Consulté le 26 septembre 2012.

y déjouent les attentes du public en regard de ce que doit être une œuvre d'art. En fait ce type d'œuvres joue sur les stratégies de la fascination et de la déception :

fascination at the prospect of observing someone else's deserted projects or their personal junk (that most intimate of residues), accompanied by disappointment at finding the artistic spectacle so constituted to be seriously degraded or even radically incomplete.<sup>48</sup>

Cette façon de faire va, de l'avis de l'auteur, à l'encontre de l'esthétique de l'appropriation telle que pratiquée par les artistes Haim Steinbach et Jeff Koons par exemple, chacun d'eux ayant abondamment utilisé des composantes de la culture matérielle dans leurs œuvres, mais avec parcimonie. Le *dirty realism* est une autre notion utilisée pour caractériser des œuvres faisant usage de la culture matérielle en quantité importante. Concept développé par Fredric Jameson (1994), le *dirty realism* renvoie à une vision de l'expérience de la ville, voire de l'expérience de la mondialisation, comme un immense contenant irreprésentable et un espace collectif où il n'y a aucune distinction entre l'intérieur et l'extérieur<sup>49</sup>, d'où la création de formes chaotiques sans début ni fin, aux contours indistincts et à l'intérieur desquels tout s'entremêle. Par le *thrift-store aesthetics*, on désigne les pratiques artistiques de la Californie, plus particulièrement celles d'après les années 1960 et qui concernent des artistes puisant leurs matériaux dans les brocantes et les magasins à rabais (Whiteley 2011). Lors d'une exposition à San Francisco intitulée *Fabricators: New Bay Area Sculptures* (1995), les commissaires de l'exposition font le constat que deux options s'offrent désormais aux jeunes sculpteurs : celle des nouvelles technologies ou alors celle de la *thrift-store aesthetic*, reprenant un amalgame de traits typiques à l'art de la côte Ouest et puisant dans la culture Beat et Funk en basant leur pratique sur la récupération. Le *bedroom art* quant à lui, une expression utilisée par Philip Dodd, désigne des œuvres de fabrication plus ou moins achevée, tributaire

---

<sup>48</sup> TAYLOR 2005a, p. 169.

<sup>49</sup> C'est le critique et historien de l'art John Slyce qui en a emprunté le concept pour interpréter des œuvres de nature accumulative et combinant de manière spectaculaire une très grande quantité d'objets (TAYLOR 2005a, p. 221)



de la philosophie du DIY et faisant directement référence à l'aménagement de l'intérieur domestique :

These art are anti-design, anti-spectacular, about doing it yourself. It's not expensive. It doesn't need six assistants to make. It's bedroom art really following an English tradition of innovation coming out of suburban single rooms.<sup>50</sup>

Ces appellations désignent davantage le traitement plastique des œuvres que les matériaux utilisés, matériaux en fait qui sont toujours issus de la culture matérielle de la consommation et dont les sources se multiplient. Les artistes allant les chercher dans les quincailleries, les magasins à rabais et les grandes surfaces. Il en va de même pour l'esthétique de la sculpture en expansion telle qu'identifiée par la commissaire Christine Macel à l'occasion de l'exposition *Dionysiac*<sup>51</sup> tenue au Centre Georges Pompidou en 2005. Le terme qualifie les œuvres volumineuses utilisant les procédés de l'accumulation et de la saturation qui répond à « une nécessité d'en faire trop, de déployer une énergie, de saturer, de surcharger, pour ne pas « s'économiser ». Ces artistes rejettent la qualité au profit du flux.<sup>52</sup> » Cette définition est à rapprocher de la *clusterfuck aesthetics*, ou *New Cacophony*, telles que décrites par le critique d'art new-yorkais Jerry Saltz pour qualifier des œuvres dont la stratégie sculpturale est celle du grandiose et qui consistent à créer du désordre et de la pagaille par une surabondance de matériaux utilisés de manière aléatoire (Saltz 2005a). Une tendance qu'il associe par ailleurs aux hommes<sup>53</sup> et qu'il qualifie de « *testosterone-driven*<sup>54</sup> »,

---

<sup>50</sup> GIBBONS 2003, p. 9.

<sup>51</sup> Un projet qui se voulait d'abord comme un contrepoint à l'exposition *Dada* présentée en 2005, mais dont la présentation a été devancée et qui fait état d'une réflexion sur la scène artistique actuelle en mettant l'accent sur des figures liées à l'ivresse et à l'excès.

<sup>52</sup> MACEL 2005, n. p.

<sup>53</sup> La problématique du genre serait d'ailleurs intéressante à explorer dans le cas d'œuvres accumulatives.

<sup>54</sup> « Whatever the subject—be it bodily fluids, pop culture, or politics—terms that describe this sculptural strategy include *grandiose* and *testosterone-driven*. Nowadays this all-at-once gambit can be seen as a way to compete with the paranoia and havoc of everyday life ; a homeopathic dose of poison whereby ruins are created to counteract ruin ; a manic-depressive panic attack in the face of information overload ; a rejoinder to minimalism ; a way to fill

reliant du coup la notion de genre aux pratiques artistiques de l'excès. Des pratiques qui, il le souligne, diffèrent l'une de l'autre, mais demeurent dans tous les cas obsessives, agressives et carnavalesques. Notons également les dénominations de « matériaux mixtes » et de « matériaux divers » qui prévalent depuis les années 1980 dans l'identification des œuvres dont l'énumération exhaustive des matières utilisées serait impossible<sup>55</sup>.

La terminologie est ainsi changeante tout en se recoupant et en précisant différentes attitudes. Les termes de *junk art* et de *funk art* étant très proches l'un de l'autre, comme ceux de *slack art* et de *bedroom art*, par exemple. Ils rendent compte en fait de la fluidité de pratiques qui mettront l'accent tantôt sur les objets récupérés, tantôt sur la manière de les agencer et de les combiner, désignant ainsi toute une panoplie d'œuvres réalisées depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le lexique relevé provient en majeure partie des écrits des commissaires d'exposition et des critiques d'art, deux types d'acteurs du milieu artistique qui travaillent directement à la présentation des œuvres et à leur première saisie dans le discours critique. Mais en dehors des deux appellations précédentes, soient celles de *junk art* et de *funk art*, aucun de ces termes ne va être repris et développé de manière substantielle. Un fait qui montre comment chacun des interlocuteurs qui s'est intéressé à ce type de pratiques y est allé de sa propre définition et n'a pas cherché à les théoriser plus loin. Tous ces écrits, secondaires pour certains, sont néanmoins intéressants en ce qui concerne les caractéristiques qu'ils font ressortir. Ils permettent également d'accéder aux *a priori* qui surgissent devant ce type d'œuvres. Il s'agit pour nous d'une sorte de

---

space and get attention. Good or bad, the New Cacophony is very gendered and very male. » (SALTZ 2005a, n. p.)

<sup>55</sup> Une stratégie qui sera parfois remise en question. C'est le cas notamment de l'artiste David Altmejd qui dresse la liste complète de tous les matériaux utilisés dans l'identification de ses œuvres. De par leur longueur, ces énumérations font d'autant plus ressortir l'excès visible dans le travail.

point de départ pour comprendre ces pratiques et mettre à plat le discours qui a tenté de les saisir.

À travers tous ces essais pour circonscrire le rôle de la culture matérielle dans les créations contemporaines, ce qui demeure constant et qui est relevé dans tous les cas, ce sont les modalités d'appropriation mises à l'œuvre dans l'emploi de matériaux déjà existants. Ces pratiques témoignent de la circulation des objets et participent certainement d'une « esthétique de la reprise<sup>56</sup> », pour reprendre les mots de Jean-Pierre Criqui, à une époque où la récupération et le recyclage sont devenus des enjeux cruciaux. La culture matérielle contemporaine n'est pas statique et regorge de possibilités en termes de ses usages. Elle connaît en fait différents régimes de valeur et c'est ce que rendent explicite les pratiques artistiques qui l'utilisent (Reno 2009). L'emploi de la culture matérielle dans les œuvres porte d'abord sur ce qu'il est possible de tirer, voire d'inventer à partir des objets ayant déjà un usage et un sens dans l'environnement quotidien et qui, d'une manière ou d'une autre, apportent ce qu'ils « savent » du monde d'où ils proviennent, témoignant d'une époque donnée ou encore en reprenant l'actualité. Les modalités d'approvisionnement des artistes sont les mêmes que celles des ménages et ce qui sert à fabriquer leurs œuvres est soit acquis par don, acheté ou encore trouvé. Seulement, ces acquisitions sont réalisées en vue d'être déployées au sein d'une œuvre. Une importante étape de « traitement » des objets suit, et ces derniers vont être soit transformés, soit laissés tels quels. Enfin, ils seront exposés, destin qui en modifie radicalement la pérennité (Groys 2002). Mettre ensemble consiste ici à rassembler des objets provenant de la culture de la consommation en fonction d'un projet artistique et c'est par la combinaison d'éléments dispersés et repérés dans les grandes surfaces ou les ventes de garage, que

---

<sup>56</sup> « La notion de remploi à laquelle je recours ici est à entendre littéralement : elle suppose toujours l'usage d'un objet tangible à des fins nouvelles, et ne doit pas être confondue, même si elle en partage souvent les effets, avec la citation ou l'intertextualité. D'où le choix [...] du mot *reprises*, qui condense les sens de « reprendre » et de « repriser », et dit simultanément la capture et la greffe. » (CRIQUI 1993, p. 70).

le sens des œuvres se saisit d'abord<sup>57</sup>. Il s'agit donc avec ce type de pratiques de sélection d'objets et par leur biais, de « mettre la forme en œuvre ».

### **État de la question**

En plus de l'abondante littérature critique qui a été produite sur les médiums du collage et l'assemblage<sup>58</sup>, c'est également sous l'angle des œuvres évoquant des musées, des collections, des inventaires et des archives que l'utilisation d'éléments de la culture matérielle, relativement homogène toutefois et sous forme de rassemblement, a été problématisée en histoire de l'art (Grasskamp 1978, Gale 1983, Falguière 1994, Bénichou 2001 et 2013, Putnam 2002, Poinot 2004). Certains textes qui s'inscrivent dans le courant du « nouveau matérialisme »<sup>59</sup>, dont l'essai de Johanne Sloan déjà cité, soulignent l'autonomie et la capacité d'action des objets. Notons également l'apport de nombreux commissaires d'expositions qui se sont penchés sur ces mêmes sujets, dont Harald Szeemann, Jean-Hubert Martin, Kynaston McShine, Ingrid Schaffner, ainsi qu'Adalgisa Lugli qui, lors de la 42<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise (1986) a été commissaire d'un segment de l'événement qui portait sur les *Wunderkammer*. En fait, de nombreux artistes se sont intéressés à l'idée de collection ou à l'idée de musée, la collecte ou le rassemblement d'objets présenté dans l'œuvre étant secondaire au concept derrière (Gale 1983). Ce fut notamment le cas de tous les musées fictifs et personnels qui dirigent l'attention sur les pouvoirs de représentation et de sacralisation de l'institution muséale et qui la montrent comme structure organisationnelle, pensons ici à la pratique de Marcel Broodthaers, mais également celle de Claes Oldenburg et, plus près de nous, Irene F. Whittome.

---

<sup>57</sup> L'aménagement domestique fonctionne lui aussi selon la logique de production de projet où l'investissement va se faire tant par le travail de l'espace que par le rassemblement d'objets.

<sup>58</sup> Voir les références du chapitre 1 à ce sujet qui proviennent d'ouvrages et d'articles spécialisés, mais aussi de catalogues d'expositions.

<sup>59</sup> Voir les références données en note 31.

Les œuvres sous forme de rassemblement d'objets ont également été associées à la collection, notamment chez Annette Messenger ou encore Herbert Distel, voire à une compréhension qui relève de la tradition qui, depuis la Renaissance, lie les collections et la production artistique (Grasskamp 1978), mais qui est aussi tributaire de notre perception du rassemblement d'objets que nous associons spontanément aux collections. C'est notamment ce que fait Adalgisa Lugli (2000) dans une étude consacrée à la pratique de l'assemblage où elle associe la figure de l'artiste à celle du conservateur. Son analyse contribue à mieux faire comprendre les modalités d'opération du procédé en faisant ressortir ses caractéristiques (l'amour du bizarre, les mécanismes de la collection, la capacité combinatoire, la construction libre). Notons également l'apport de James Putnam avec l'ouvrage *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain* (2002) où il remarque pour sa part que la modalité de l'accumulation est liée à la multiplication des biens de consommation qui succèdent à la Seconde Guerre mondiale sans toutefois étayer son argumentation, laissant penser que ce sont les nouveaux moyens de production industriels qui suscitent cette nouvelle forme plastique. Mais, ce lien avec la Seconde Guerre mondiale, peut laisser penser que c'est la nouvelle conscience des possibilités de perte et de destruction massive qui aurait également pu mener aux pratiques accumulatives.

Un autre angle pour aborder les œuvres faisant usage de la culture matérielle est aussi celui de la récupération des déchets qui a suscité beaucoup d'intérêt en anthropologie et en sociologie dans les années 1990 (Hetherington 2001) et sur lesquelles nombre d'études ont été produites. Susan Strasser (2000) qui publie une importante histoire sur le sujet effleure dans son ouvrage certaines pratiques artistiques du XX<sup>e</sup> siècle sans toutefois approfondir la question. Néanmoins, comme nous avons pu le voir précédemment, son ouvrage apporte un éclairage intéressant dans la mise en place du contexte, en nous renseignant sur notre rapport à la culture matérielle et à l'abondance générée par la nouvelle société de consommation. Ce sont toutefois les

travaux de Lea Vergine (2007) et de Gillian Whiteley (2011) qui abordent directement la question des déchets dans l'art et fournissent l'historique le plus complet. Le concept de bricolage, tel que l'a défini Claude Lévi-Strauss (1962) dans *La pensée sauvage* est un autre biais emprunté pour l'analyse des pratiques accumulatives (Dezeuze 2008, Kelly 2008).

Notons également l'apport de deux thèses de doctorat publiées sur les pratiques utilisant la culture matérielle vue cette fois sous l'angle de la consommation et prenant pour corpus l'art des années 1950 et 1960. C'est le cas notamment de Jill Carrick qui avec *Le Nouveau Réalisme: Fetishism and Consumer Spectacle in Post-War France* (1997) veut briser l'interprétation communément admise de comprendre le mouvement comme un reflet de la nouvelle abondance provoquée par le capitalisme. Elle démontre plutôt comment ce groupe d'artistes occupe une position ambiguë entre l'optimisme de la culture commerciale des années 1960 et la nostalgie du passé. Les matériaux du quotidien, les restes de la société de consommation de même que ses déchets dans les œuvres lancent un défi aux traditions esthétiques, mais évoquent également un certain fétichisme par le fait de les conserver. Dans leur cas, l'appropriation permet de donner de nouvelles significations à des matériaux usés et contingents dont personne ne veut. L'auteure interprète donc le Nouveau Réalisme à travers les prises de position des artistes devant la nouvelle société de consommation. Ainsi, la collecte de matériaux peut être lue comme une conséquence des transformations sociales et relève, selon ce point de vue, des œuvres qui évoquent le démantèlement d'un monde. Sa thèse nous permet de mieux saisir le contexte dans lequel les pratiques accumulatives intégrant la culture matérielle se sont d'abord manifestées. Notre analyse privilégiera la récurrence de certaines formes dans une diversité des manières de faire, contrairement à cette approche qui tend à regrouper les artistes dans un même mouvement de pensée. Ainsi, bien que reconnaissant que chaque artiste met en œuvre un monde matériel, un autre de nos objectifs sera

d'identifier les attitudes, les traitements et les motifs qui existent au sein de ces pratiques.

Jaimey Hamilton (2006), pour sa part, s'intéresse aux stratégies artistiques de l'excès à travers l'étude des assemblages d'après-guerre en les rattachant à l'économie capitaliste. Elle démontre comment les artistes ont su tirer parti de la démesure générée par le système qui, pour la première fois, a produit plus de biens que ce que pouvait consommer la population occidentale, en plus de mettre en place de nouvelles stratégies de marketing qui ont favorisé l'arrivée d'une « culture du jetable » comme nous avons pu le voir précédemment. Ses analyses révèlent ainsi comment les artistes de l'assemblage se sont moulés à l'économie de l'abondance et ont travaillé dans le sens du capitalisme en reprenant ses codes, ses matériaux et ses structures sociales. Les pratiques de l'assemblage sont pour elle des *modus operandi* qui permettent aux artistes de s'engager et de travailler dans le nouveau système. Elle les montre comme des stratégies performatives pour circuler à l'intérieur de la culture capitaliste.

En utilisant trois cas de figure (Alberto Burri, Robert Rauschenberg et Arman), Hamilton repère trois types de stratégies de négociation avec les excès du système (rapiécer, assembler et systématiser) et s'applique à le démontrer dans ses études d'œuvres. Sa thèse, qui s'intéresse à un champ restreint de pratiques présentant des rassemblements d'objets, est riche en ce qui a trait aux relations et filiations qu'elle tisse avec le contexte économique de l'époque. Elle fournit de nombreuses informations sur la nouvelle réalité des artistes. L'art de l'assemblage est en fait une participation « matérialiste » à l'intérieur des machinations du capitalisme. Son interprétation du phénomène cesse de voir les artistes simplement comme étant déterminés par leur époque ou comme de purs provocateurs dans leur utilisation de matériaux communs. Hamilton montre en fait comment tout devient matière artistique : « Any kind of junk, but also any kind of action, situation, and place (or other sensible, real-time experience) could be considered fodder for the assemblage



machines.<sup>60</sup> » L'étude des assemblages de cette période permet de saisir comment les artistes ont commencé à revendiquer l'environnement comme partie intégrante de leurs œuvres. Un moment dans l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle qui nous permettra certainement de comprendre l'expansion des œuvres qui s'en est suivie et ce jusqu'à nos jours. Mais, encore une fois, notre propos ne sera pas d'interpréter un certain type de pratique en relation avec un certain contexte (ex. l'assemblage des années 1950 en lien avec la société capitaliste). Il s'agira plutôt de comprendre un certain rapport à la culture matérielle contemporaine et à son foisonnement comme un phénomène observable autant au niveau anthropologique qu'artistique.

Les recherches en anthropologie de la consommation liées à la culture matérielle, plus particulièrement celles qui considèrent les objets comme médiums ou véhicules potentiels (Miller 1987)<sup>61</sup>, ont rarement été utilisées en histoire de l'art, et pourtant elles s'avèrent d'une grande pertinence pour comprendre les œuvres qui se présentent sous forme de rassemblements d'objets. La culture matérielle est en fait utilisée par les individus pour s'adapter au monde, jouant un rôle déterminant dans l'organisation autant individuelle que sociale. Le sujet humain, selon cette perspective, ne peut se penser en dehors du cadre matériel qu'il se crée. Cette approche, à savoir les études sur la culture matérielle, permet de regarder les usages liés aux artefacts et cherche à comprendre les objets comme des formes culturelles (choix, négociations, provenances), afin de montrer comment le monde matériel est lié à des représentations. Pensons entre autres aux travaux de Mary Douglas (2001[1971], 1979) sur l'idée de l'ordre dans l'organisation matérielle de l'environnement domestique et les systèmes qu'il révèle en lien avec une certaine catégorisation du monde où « chacun de nous construit un univers stable au sein duquel les objets ont

---

<sup>60</sup> HAMILTON 2006, p. 258.

<sup>61</sup> Une approche qui négocie en fait avec des artefacts dont la construction sociale est aussi fondamentale, sinon plus, que leur forme matérielle (BUCHLI 2002), s'agissant de comprendre comment certaines choses en viennent à avoir de l'importance.



une forme identifiable, une permanence et se situent dans une perspective bien définie.<sup>62</sup> » Une « permanence » à laquelle les pratiques artistiques vont s'attaquer, cherchant à dé-classifier les étiquettes qui prévalent dans le quotidien. Des procédés qui sont à comprendre à l'aide de la théorie de la construction de la valeur développée par Arjun Appadurai (1986). L'auteur étudie comment les marchandises acquièrent de la valeur à travers leurs transactions et leur circulation. Il s'agit, selon lui, de regarder les objets en eux-mêmes, car le sens est inscrit dans leur forme, leur utilisation, leur trajectoire, leur « histoire sociale » pour reprendre les mots de l'auteur. Une idée que poursuit Igor Kopytoff (1986) dans son étude de la biographie des objets. Également, les recherches portant sur le marché secondaire et les objets usagés peuvent jeter un éclairage intéressant sur notre sujet (Gregson et Crew 2003). Une pratique propre à la consommation de seconde main consiste à acheter des biens pour les transformer.

Les avancées faites par les études sur la culture matérielle nous serviront à comprendre les pratiques artistiques ciblées et ce champ disciplinaire s'inscrira dans notre cadre théorique. Il importe cependant de distinguer la notion de culture matérielle comme catégorie moderne pour penser les objets<sup>63</sup> (Buchli 2002) avec celle des études sur la culture matérielle comme champ de recherche interdisciplinaire. Toutes les deux ont été fortement marquées par l'anthropologie du XIX<sup>e</sup> siècle qui considérait les objets comme moyens pour étudier le développement des sociétés sans écriture. Le terme de culture matérielle venait ainsi qualifier les collections d'objets formées suite à des collectes ethnographiques et mettait de l'avant une séquence évolutive. Cette vision fut remise en question avec le rejet des théories évolutionnistes. Si un certain déclin a pu s'observer dans le champ des études

---

<sup>62</sup> DOUGLAS 2001 [1971], p. 56.

<sup>63</sup> Avant d'être considérés sous la catégorie de culture matérielle, les objets étaient placés sous celle de la « technologie », tant en anthropologie qu'en archéologie, deux disciplines dont les théories furent longtemps liées à l'interprétation des traces matérielles des sociétés anciennes ou éloignées géographiquement (HICKS 2010).

sur la culture matérielle suite à ce changement de paradigme, celles-ci sont néanmoins revenues en force suite aux développements de la sémiologie et du structuralisme qui ont élevé l'objet au rang de signe. Une troisième approche a été celle de la phénoménologie dont l'apport fut de considérer le pouvoir d'action sociale des objets et de les observer dans leur spécificité matérielle, car les objets produisent leur propre régime de sens et fonctionnent selon d'autres paramètres que celui du langage (Turgeon 2007). Le terme de culture matérielle nous amène ainsi dans le non-discursif et dans la matière. Il désigne tout aussi bien les objets et autres biens de consommation courante. C'est d'ailleurs la forme contemporaine de la culture matérielle qui nous intéresse ici. Alors que les études sur la culture matérielle se pensent de leur côté comme un champ voulant examiner les relations entre les objets et les personnes en mettant l'accent sur la dimension matérielle de ceux-là. Un champ dont la position de jonction devient une plate-forme pour explorer des questions reliées à différentes réalités sociales (identité sexuelle, rapport au corps, inégalité, diversité culturelle, pratiques de récupération, construction de la valeur, etc.) étudiant ainsi les processus de matérialisation qui prennent forme dans les objets : ces derniers étant autant construits socialement que physiquement (Buchli 2002).

### **Problématique et choix du corpus**

L'emploi de la culture matérielle liée à la société de consommation comme modalité artistique est ainsi traité de manière parcellaire et n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie en tant que telle. Comme nous l'avons vu, celle-ci a plutôt été abordée dans des travaux qui ne l'ont pas précisément ciblée (l'œuvre collection, les musées fictifs, les rebuts et les déchets dans l'art, la mise en place de la société de consommation). Nous avons pu recouper l'information relevée, mais il reste que le rassemblement d'objets en tant que forme – et sa récurrence dans les pratiques contemporaines – n'a pas été nommément analysé. En fait, l'histoire de l'art ne s'est pas encore penchée sur les enjeux liés au geste même de mettre ensemble des biens de consommation et des objets domestiques dans une visée artistique, un geste qui se

distingue de celui de la collection à la fois dans sa manifestation et sa finalité, de même que par son regroupement d'éléments hétéroclites et non homogènes. Devant cette perspective inexplorée, il nous intéresse d'examiner comment l'emploi de la culture matérielle sous forme de rassemblement s'avère un moyen de représentation. La réunion d'objets implique une série de gestes qui sous-tendent les enjeux de la récupération, de la consommation et de l'organisation des matériaux recueillis. L'œuvre se tisse graduellement par la configuration donnée aux choses, faisant de celles-ci un espace où une nouvelle valeur s'applique aux objets regroupés.

L'objectif sera de comprendre des pratiques artistiques de nature « accumulative » à partir des éléments de la culture matérielle utilisée et de démontrer comment cette culture de la consommation, jugée bien souvent comme triviale et dépourvue d'authenticité, est devenue un langage plastique. Un langage tellement utilisé aujourd'hui et depuis les trente dernières années, qu'un important travail de réflexion dans la définition de nos questions et hypothèses de recherche a précédé le choix de notre corpus. Une longue démarche à vrai dire, étalée sur plusieurs années, a été nécessaire pour arriver à l'état actuel de la thèse. L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain rejoignait un tel éventail de pratiques et s'avérait un sujet si vaste qu'il nous a fallu le préciser pour l'aborder de manière plus spécifique. Nous avons ainsi orienté notre recherche sur des œuvres où les éléments de la culture matérielle étaient liés aux biens de consommation et autres objets domestiques, où le rassemblement était considérable en termes de quantité, afin d'éliminer des pratiques davantage associées au ready-mades et attribuant un rôle secondaire aux objets. Ce qui nous a permis de considérer le travail d'artistes où la culture matérielle est au premier plan et dont le sens est à tirer de celui des biens intégrés. Plusieurs artistes recourent aux objets familiers sans nécessairement faire référence à la société de consommation actuelle et aux relations que nous tissons avec les objets. Pensons entre autres à Isa Genzken, Martin Kippenberger, Sarah Lucas, Haim Steinbach, dont le langage plastique des œuvres réfère moins à la culture matérielle en tant que telle

qu'à celui de la sculpture et de l'assemblage à partir de ce qu'ils nomment des « objets trouvés » pour désigner les objets industriels qu'ils sélectionnent (plutôt qu'ils trouvent) et intègrent à leurs œuvres.

Notre attention s'est ainsi dirigée vers des œuvres dans lesquelles les biens de consommation prolifèrent et conséquemment, nous avons limité notre investigation à celles prenant la forme de rassemblements. C'est donc la culture matérielle associée au quotidien et intégrée comme telle dans les œuvres qui nous a guidée dans la sélection de nos études de cas. Il y aurait certes eu d'autres cas possibles, mais nous avons voulu construire notre corpus en considérant tant des pratiques québécoises qu'internationales, afin de ne pas localiser ou associer l'emploi de la culture matérielle à une scène artistique particulière, mais en misant plutôt sur son ubiquité. Nous avons également privilégié les artistes dont nous avons vu un nombre important d'œuvres et, dans les cas plus près de nous, des artistes avec lesquels nous avons un contact, afin d'utiliser également notre connaissance de leur démarche de travail dans nos analyses.

Un critère de disparité est d'ailleurs intervenu dans l'établissement de notre corpus, car il nous intéressait de questionner un spectre plus large de pratiques faisant usage des biens de consommation. C'est pourquoi nous avons choisi des artistes québécois (Claudie Gagnon, Raphaëlle de Groot) et internationaux (Thomas Hirschhorn et Sarah Sze), des pratiques actuelles et des pratiques provenant des deux dernières décennies (Ilya Kabakov et Mark Dion). Les artistes de notre corpus offrent des modes d'intégration variés qui peuvent, chacun à leur manière, apporter un éclairage différent sur la culture matérielle.

Les pratiques retenues offrent en définitive trois modes d'appropriation de la culture matérielle. Nous les avons d'ailleurs regroupés selon les types d'objets utilisés et les lieux d'approvisionnement, ce qui a déterminé leur organisation par chapitres : dans

le chapitre 2, Thomas Hirschhorn et Sarah Sze s'emploient à utiliser des biens de consommation neufs surtout achetés dans les grandes surfaces commerciales ; pour leur part Claudie Gagnon et Ilya Kakakov, abordés dans le chapitre 3 traitent plus spécialement des biens de seconde main chinés dans les marchés d'occasion. Enfin, Mark Dion et Raphaëlle de Groot ont davantage recours aux biens trouvés ou acquis suite à des processus de fouille, de recherche et de dons, ils constituent l'objet de notre dernier chapitre. Cette approche comparative nous aidera à mieux faire ressortir les enjeux liés à l'emploi de la culture matérielle et nous permettra de ne pas exemplifier chacun des chapitres par un seul artiste. Bien que nous aurions aimé traiter d'un plus grand nombre de pratiques par chapitre, nous nous sommes limitée au nombre de deux.

Précisons également que hormis certains projets réalisés dans les années 1990, nous avons pu examiner la plupart des œuvres qui font l'objet d'une analyse plus approfondie, dont celles des artistes québécoises, mais également celles de Sarah Sze et de Thomas Hirschhorn toutes deux présentées dans le contexte de la Biennale de Venise et qui consistent en des accumulations considérables d'objets. Ces différentes productions vont nous permettre d'étudier l'utilisation des objets dans une perspective plus large et d'aller au-delà du constat habituel voyant la consommation comme l'expression d'un matérialisme vide de sens.

De fait, nous constaterons que la négociation des artistes avec l'environnement matériel, s'agissant de réalisations ambitieuses, exige de leur part un engagement total. Des pratiques qui font état d'un déplacement de l'atelier et qui, par l'ampleur du travail qu'elles nécessitent, prendront parfois un aspect performatif et/ou participatif.

### **Méthodologie**

Ces pratiques vont nous permettre d'examiner la fascination pour la culture matérielle à travers son insertion dans les œuvres. Fascination non seulement du point de vue de

l'histoire de l'art et de l'artiste, mais également partagée par le spectateur. Nous postulons d'ailleurs que les artistes prolongeraient la biographie culturelle des objets (Kopytoff 1986) et les feraient entrer dans un autre circuit, où cette fois c'est l'œuvre d'art qui devient une sorte de « destination finale ». Par leur manipulation des artefacts, les artistes participent à construire culturellement les objets collectés, car, pour reprendre ce qu'a posé Igor Kopytoff (1986) au sujet du processus de marchandisation, les objets ne sont pas seulement produits matériellement, ils le sont aussi culturellement. En intégrant le monde de l'art, les objets acquièrent une nouvelle fonction. Ils sont singularisés et ce changement de statut opéré par les artistes s'accompagne, entre autres, de processus de classifications qui organise les pièces retenues dans des formes propres à la culture matérielle. Bien évidemment le changement de contexte va modifier les matériaux, mais la perception de leur signification proviendra certainement de la place qu'ils ont occupée dans le monde extérieur à l'art. Cela, pour observer l'utilisation d'objets déjà-faits en dehors de la stratégie du ready-made et de l'esthétique de la décontextualisation telle que l'a initiée Marcel Duchamp. Ce sujet a été abondamment traité et les analyses ont, pour l'essentiel, porté sur l'acte de décontextualisation et le pouvoir de sacralisation de l'institution muséale. Nous souhaitons dans le cadre de notre thèse porter attention directement sur les objets et réfléchir à partir d'eux, en prenant en considération autant leur provenance que le contexte culturel où ils sont habituellement utilisés, ainsi que les modes de transaction par lesquels les artistes en prennent possession.

Ainsi, l'emploi de la culture matérielle dans les pratiques artistiques sera étudié à travers ses modes d'acquisition (achat, don, recherche) et ses modes d'appropriation (mise en forme), deux étapes sur lesquelles notre interprétation des œuvres prendra appui pour approfondir justement le traitement des objets et dégager ce qui en résulte. Notre angle d'analyse est de faire des artistes les principaux acteurs à suivre dans leurs usages de la culture matérielle. Une posture qui nous amène ainsi à ne pas aller du côté des théories développées par Bruno Latour (1994) sur l'interobjectivité et qui

font de l'objet un acteur à part entière en lui conférant le statut « d'actant »<sup>64</sup>. Une approche qui pourrait être des plus enrichissante pour la compréhension des œuvres de notre corpus, mais qui nous éloignerait de notre position méthodologique. Une façon de procéder que nous pourrions à l'évidence explorer lors de nos prochaines recherches. Dans le cas qui nous intéresse, ce sont ainsi tant les intentions des artistes que les résultats formels visibles dans les œuvres que nous étudierons pour décliner la diversité de l'emploi des objets de la vie courante à des fins artistiques. S'agira-t-il d'une critique de la consommation ? Serons-nous devant une célébration du monde des objets ? Confronté à un questionnement vis-à-vis des savoirs qui leur sont associés ? Il s'agira pour nous de mieux comprendre ce que réalise l'emploi de la culture matérielle sous forme de rassemblement, afin d'étudier comment les artistes manipulent l'identité des matériaux utilisés. Nous insistons que la signification de ces matériaux loge autant dans leur forme que dans leur trajectoire et l'utilisation qui en est faite (Appadurai 1986). Ce qui nous permet de poser qu'un objet barguigné dans une vente de garage est bien différent d'un article acheté chez Wal-Mart ou au Dollarama. Puisque l'esthétique de la décontextualisation a été traitée par nombre d'historiens de l'art au sujet du rôle des objets trouvés dans l'art contemporain avant les développements qu'en a faits Arjun Appadurai, cela nous permet d'adopter un autre point de départ. Bien que les idées de recadrage et de déplacement soient au centre de ce type de pratiques, celles-ci se concentrent uniquement sur l'œuvre comme nouveau cadre et ne questionnent pas les raisons pour lesquelles les objets du quotidien sont investis par les artistes, propos à l'origine même de notre posture d'analyse.

C'est pourquoi l'approche développée par l'anthropologie de la consommation (Miller 1987), – qui s'inscrit dans la suite des travaux d'Appadurai – nous intéresse pour aborder les pratiques rassemblant la culture matérielle associée dans la plupart

---

<sup>64</sup> Voir DEBARY et TURGEON 2007, de même que LATOUR 1994.



des cas à la consommation de masse, dans la mesure où elle examine la relation que des consommateurs développent avec des biens qu'ils n'ont pas créés eux-mêmes. Cette approche analyse les différentes stratégies auxquelles ont recours les individus pour transformer et personnaliser les objets qu'ils achètent ou qu'ils reçoivent, phénomène qui représente l'une des formes majeures de la culture contemporaine industrielle<sup>65</sup>, marquée par la consommation de masse :

Mass goods represent culture, not because they are merely there as the environment within which we operate, but because they are an integral part of that process of objectification by which we create ourselves as an industrial society: our identities, our social affiliations, our lived everyday practices. The authenticity of artefacts as culture derives [...] from their active participation in a process of social self-creation in which they are directly constitutive of our understanding of ourselves and others.<sup>66</sup>

En fait, cette approche explore nos relations au monde matériel et reconnaît la consommation comme un processus social par lequel nous construisons le monde dans lequel nous habitons et qui, réciproquement, agit en retour sur nous (Dietler 2010). Les analyses qui en sont tirées nous semblent fort pertinentes pour ce qui est de la compréhension des œuvres retenues.

En anthropologie, les études sur la culture matérielle constituent d'ailleurs un champ qui, en dehors de l'histoire de l'art, s'est le plus penché sur le sujet de la matérialité des objets. Il m'intéresse ainsi de reprendre les avancées et interprétations anthropologiques, afin d'analyser l'excès d'objets dans les pratiques actuelles, mais aussi pour traiter directement des matériaux artistiques (objets du quotidien, déchets, biens de consommation) qui sont également construits socialement. Michael Yonan (2011), dans un article sur les rapprochements souhaitables entre l'histoire de l'art et les études sur la culture matérielle, souligne l'élargissement apporté par le second

---

<sup>65</sup> La culture est ici comprise en tant que processus et elle n'est pas réductible à des objets (par exemple des œuvres) ni à des individus. Dans son approche, Daniel Miller tient toujours compte d'une relation dynamique entre ces divers éléments (MILLER 1987).

<sup>66</sup> MILLER 1987, p. 215.



champ en ce qui concerne la diversité de ses sujets et de ses méthodes interprétatives dans l'examen de la vie sociale des objets. Une approche que nous reprendrons en partie, afin de considérer les œuvres étudiées dans leur matérialité, notamment, en ce qui concerne les modes d'acquisition des objets par les artistes. Ensuite nous en considérerons les modalités d'appropriation et nous nous attarderons sur ce qu'apporte le rassemblement d'objets à une œuvre. Ainsi, ce sont autant les matériaux, dans leurs caractéristiques concrètes, que leur articulation qui deviendront des composantes essentielles de notre interprétation. Cela nous donnera également une ouverture pour analyser les différents régimes de valeur présents dans l'emploi de la culture matérielle par les artistes. Le rassemblement d'objets sera donc étudié comme forme et c'est plus particulièrement cette logique que nous réfléchirons :

Form is the specific potentiality of a substance or combination of substances, its "way of operating," in the sense of how that substance comes together in a specific instance. Matter and form are always present in things, and to constitute a thing, matter and form must assume a structure, an organizing principle, design, composition, or, as I term it above, logic.<sup>67</sup>

Comprendre les arts visuels comme élément de la culture matérielle permet à Yonan de tenir compte du monde actuel et du rôle de premier plan que les objets tiennent dans nos vies. Car les *material culture studies*, pour reprendre leur dénomination dans le monde anglo-saxon, refusent les catégorisations traditionnelles et s'appliquent à constamment formuler de nouvelles hypothèses à propos des objets, en recourant à une diversité de méthodes interprétatives pour y répondre.

Le cadre théorique de la thèse sera ainsi délimité par les études sur la culture matérielle (Appadurai 1986, Kopytoff 1986, Marcoux 2001, Gregson et Crewe 2003, Tilley 2006, Buchli 2010) et l'anthropologie de la consommation (Miller 1987, McCracken 1988, Belk 2001, Sassatelli 2007) auxquelles s'ajouteront la revue de

---

<sup>67</sup> YONAN 2011, p. 245.

littérature sur le sujet, de même que des études sur l'organisation des objets et leur classification, comme celles de Mary Douglas (1979), Susan Strasser (2000), Claude Lévi-Strauss (1962) qui nous fourniront des énoncés et des principes pour l'interprétation des œuvres étudiées.

Nous tablerons également sur les travaux de chercheurs de différentes disciplines (historiens, philosophes, anthropologues, spécialistes du marketing) qui ont approfondi les questions de la collection et de la conservation des objets (Baudrillard 1968, Pomian 1987, Belk 2001, Pearce 2002, Lacroix 2002). Nous utiliserons aussi les recherches de Daniel Miller (1987, 1995, 1995a, 1998, 2001, 2012) en anthropologie de la consommation. Son travail est fondateur dans notre compréhension de ce que la culture matérielle de la consommation représente dans la société actuelle. Par analogie, nous regarderons en fait comment les artistes opèrent la transformation des objets en matière artistique, de la même manière que Miller a observé les comportements des consommateurs qui transforment des biens en possessions inaliénables. S'il est possible d'affirmer que l'appropriation des objets dans les pratiques artistiques est inextricablement liée à leur consommation, une adéquation peut être établie entre consommation et création, afin de montrer comment, dans les deux cas, nous sommes devant un processus de transformation des objets dans leur intégration à un environnement (la maison, l'œuvre, la collection muséale). Pour ce faire, nous emprunterons à Miller la notion de cadre en tant qu'elle montre comment percevoir le sens d'un objet et lire un environnement, puisqu'il apparaît évident que les œuvres sous forme de rassemblements incitent à puiser dans la familiarité que nous avons des objets usuels<sup>68</sup>. En fait, les œuvres « objectivent » un sens à travers la culture matérielle (Miller 1987) tout en recontextualisant ces mêmes objets. Il existe une myriade de stratégies pour contrer le caractère aliénable d'un objet. C'est en partie ce que nous tenterons de mettre au jour dans les œuvres.

---

<sup>68</sup> Un concept-clé qui revient constamment dans ses ouvrages : « material culture promotes framing » (MILLER 1987, p. 208).

Notre recherche s'appuie sur des documents écrits, de la documentation visuelle, des analyses d'œuvres d'art, des discours et écrits d'artistes. Il nous importe de dépouiller également le discours des artistes que nous avons choisis, afin de considérer comment ils se situent par rapport à la culture matérielle et à la consommation, comment ils les articulent en relation au contexte social et celui historique de l'art. Nous remarquons que les artistes développent un discours sur la culture matérielle et sur les objets qu'ils choisissent d'utiliser.

L'approche ethnographique qui, au départ, était privilégiée a peu à peu été mise de côté. La réalisation d'un terrain sur de telles pratiques reste une tâche ardue dans la mesure où la création de ce type d'œuvre s'étale dans le temps comme dans l'espace. L'apport novateur de la méthodologie développée dans cette thèse repose plutôt dans le rapprochement des études sur la culture matérielle et le côtoiement de différentes disciplines, comme l'anthropologie de la consommation et l'histoire de l'art qui autorisent une perspective plus englobante. Si cette approche n'est pas nouvelle en sciences humaines, à notre connaissance, elle l'est en histoire de l'art.

### **Hypothèses et objectifs**

C'est dans la perspective où toute collectivité humaine génère un rassemblement matériel autour d'elle (Clifford 1996) que le phénomène nous intéresse. En tant que révélateur d'une culture donnée, le monde matériel est un sujet qui interpelle. De toute évidence, il a aussi passionné plusieurs artistes. Que ces derniers se soient intéressés à la multiplication de ses composantes, à sa gestion, aux valeurs qui lui sont associées ou à sa plasticité, l'intégration des artefacts de la culture matérielle dans les œuvres s'est avérée, au fil du temps, une modalité de création artistique courante. Et il est important d'insister sur le fait que l'emploi de la culture matérielle sous forme de rassemblement d'objets n'a à ce jour, jamais fait l'objet d'études significatives. Cette thèse deviendra le lieu du rassemblement d'informations dispersées dans nombre de publications inscrites dans différentes disciplines. C'est

précisément la raison pour laquelle nous avons privilégié l'approche interdisciplinaire. L'objectif demeure de comprendre ces pratiques comme un *topos* qui marque l'art contemporain. Celles qui nous concernent intègrent des objets sans les camoufler, les matériaux demeurant identifiables. Elles sont de nature installatives ou sculpturales, se réalisant souvent à la faveur d'interventions *in situ* et empruntant aux méthodologies de différentes disciplines.

Selon ma première hypothèse, cette tendance en art montre toute l'importance de la culture matérielle et du phénomène de la consommation dans le monde actuel, les répercussions se faisant ressentir jusqu'à dans les œuvres d'art. La récurrence des œuvres présentant des rassemblements d'objets viendrait de leur potentiel à faire résonner les expériences contemporaines de la vie quotidienne avec l'expérience de l'art quelle qu'en soit l'intention : critique, ludique, ironique, symbolique, poétique, etc.

Ceci ayant été identifié, nous arrivons à formuler une deuxième hypothèse : la consommation et la création sont des processus de transformation et c'est par la compréhension du premier terme que nous pourrions mieux saisir les pratiques artistiques qui se fondent sur la culture matérielle. Dans les deux cas, nous retrouvons une utilisation de choses déjà fabriquées, ce qui met en évidence la relation secondaire aux objets (Miller 1987, Dietler 2010) qui est précisément celle que les artistes ont avec leurs matériaux quand ils transforment leurs usages passés ou annoncent ceux à venir. Il n'y aurait ni consommation ni création sans appropriation. Il importe donc de connaître ce qui lie les individus à la culture matérielle et se manifeste essentiellement par le biais de la consommation.

Finalement, notre troisième hypothèse pose que l'interprétation de ce type d'œuvres se fait toujours à partir des matériaux. Ceux-ci, au cœur de l'œuvre, présentent différents régimes de construction de sens dans leur utilisation des objets. Nous

entendons porter notre attention sur ce qu'ils impliquent dans le pouvoir des œuvres à signifier, tout en nous demandant au même moment quelles sont les limites de cette approche interprétative. Il ne faut pas oublier que les principes fondateurs mêmes de ces pratiques résident dans les matériaux, mais aussi dans le fait de les choisir, de les réunir et de les organiser.

Ces hypothèses de recherche s'accompagnent de trois grands objectifs qui nous serviront pour préciser notre sujet de recherche, à savoir l'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain. Notre premier objectif est d'identifier les attitudes qui ont marqué ce type de pratique depuis les avant-gardes historiques du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cet exercice permettra de dresser, dans le premier chapitre, une brève histoire des pratiques faisant du rassemblement d'objets leur *modus operandi*. Un tour d'horizon avec lequel nous pourrons également établir la récurrence de l'utilisation des éléments de la culture matérielle. Cela nous sera d'une grande utilité dans les études de cas que nous entendons réaliser dans les chapitres suivants et faire état, ou non, de l'apparition de nouvelles formes. Pour les besoins de l'analyse, ces études ont été regroupées par paire, afin de mieux mettre en lumière, par comparaison, ce qui ressort dans l'emploi des biens de consommation.

Notre deuxième objectif sera de définir ce que formalisent en termes plastiques et en termes réflexifs les pratiques artistiques dans leur emploi de la culture matérielle contemporaine sous forme de rassemblement. Une pensée que nous tenterons de saisir à l'aide de nos études de cas dans le relevé des modes d'acquisition et d'utilisation des biens de consommation à l'œuvre en examinant plus particulièrement les réalités desquelles ils proviennent. Car si les artistes reprennent des objets déjà-faits, leur inventivité va résider dans la façon qu'ils trouveront de se les approprier et de les réunir. Bien qu'ils pourront reprendre, comme le note Anne

Bénichou, « certains modèles courants de traitement de la culture matérielle<sup>69</sup> », dont ceux de la collection et le musée d'histoire naturelle dans certains cas que nous traiterons, nous verrons au même moment comment les artistes s'en éloignent et se jouent de ces mêmes dispositifs de présentation.

Et en dernier lieu, l'objectif qui traverse l'ensemble de cette thèse, est celui de comprendre les pratiques artistiques inscrivant la culture matérielle dans leur rapport à la consommation. Nous entendons donc étudier ici un moyen d'expression qui a traversé un siècle d'histoire en nous demandant d'une part ce qui en a déterminé l'usage et d'autre part ce qui caractérise le langage plastique de pareilles œuvres.

---

<sup>69</sup> BÉNICHOU 2013, p. 27.

## CHAPITRE 1

### LA CULTURE MATÉRIELLE COMME MATÉRIAU : UNE BRÈVE HISTOIRE DES PRINCIPAUX MOUVEMENTS ET ARTISTES QUI ONT INTÉGRÉ DES OBJETS À LEURS ŒUVRES

We eat seven hundred times our own weight in food, if we live long enough, and I don't know the figures for suits, shoes, razor blades, radios, records, friends.<sup>70</sup>

Le rassemblement d'objets, comme procédé de création, a été utilisé par un nombre grandissant d'artistes tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Dès les années 1920, leur intégration dans les œuvres d'art (les collages et les assemblages notamment) ou la désignation d'items de la vie quotidienne comme œuvres (pensons ici au ready-made), était une pratique courante dans le cercle des avant-gardes et allait trouver un écho favorable dans les décennies à venir (Mileaf 2010).

Il nous intéresse dans ce chapitre de faire le relevé des manifestations où l'utilisation des objets sous forme de rassemblement a été prépondérante, afin de dégager dans un premier temps différents types d'attitudes qui ont caractérisé ces pratiques. Ce sujet n'a jamais été traité dans un ensemble comme il nous a été donné de le constater au fil de nos recherches. Devant cet état de fait, nous avons pris le parti de faire une traversée de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle pour inventorier les pratiques ayant fait du rassemblement d'objets domestiques le cœur de leur démarche et mettre de l'avant celles ayant été le plus souvent citées dans les ouvrages traitant de l'art de cette période. De plus, nous nous sommes intéressés aux auteurs s'étant penchés sur des problématiques où l'emploi de la culture matérielle pouvait être abordé par la bande (Seitz 1961, Lugli 2000, Taylor 2005a, Whiteley 2011, Bénichou 2013). Ce sont des

---

<sup>70</sup> Lawrence Alloway cité dans DEZEUZE 2006, p. 52.

œuvres produites dans un passé relativement récent, à mesure que nous nous approcherons du XXI<sup>e</sup> siècle qui vont jeter les bases de notre réflexion et qui, nous l'espérons, nous permettront également d'éclairer nos études de cas. Les sections de ce premier chapitre sont divisées selon un découpage historique et suivent les regroupements classiques de l'histoire de l'art allant des avant-gardes historiques, pour ensuite nous intéresser aux pratiques modernes, puis du post-modernisme pour terminer avec les productions actuelles.

Nous pensons que ce tour d'horizon va permettre de mieux situer la nouvelle économie centrée sur l'objet qui a pris place dans le dernier siècle et qui a modifié les usages de la culture matérielle, celle-ci relevant désormais d'une production industrielle et se trouvant du coup en plus grande abondance. C'est ce phénomène, comme nous le présupposons, qui a amené les artistes à réaliser des œuvres d'art témoignant de leur propre consommation et celle de leurs contemporains, tout en révélant la nature des rapports qu'ils entretiennent avec celles-ci. Cette observation se vérifie lorsque nous nous attardons aux types de matériaux rassemblés qui, selon la période étudiée, se rapportent aux biens courants. Il faut dire que l'emploi de la culture matérielle va en s'intensifiant durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et devient une pratique consacrée dès les années 1960 comme on le constate lors d'une exposition organisée par le Museum of Modern Art sur les artistes réutilisant des objets domestiques. Intitulée *The Object Transformed*<sup>71</sup>, l'exposition montrait comment les créateurs en reconduisaient moins la fonction utilitaire, que la valeur emblématique et sentimentale, liée à un certain mode de vie, tels que la voiture ou les appareils électroménagers, par exemple (Constantine et Drexler 1966). On relevait ainsi le contenu émotif associé à l'objet tout comme le contexte d'usage duquel il provenait. Un certain iconoclasme pouvait d'ailleurs être associé à ces pratiques qui transformaient et altéraient les objets en plus de les retirer de l'environnement

---

<sup>71</sup> L'exposition a été présentée du 28 juin au 21 août 1966.



domestique, les rendant par la suite inutilisables ou, dans tous les cas, modifiant largement la façon de s'en servir. L'objet transformé devenait un moyen de représenter la réalité quotidienne dans l'art et c'était peut-être là, du moins le pensait-on à l'époque, une nouvelle façon de concevoir le genre de la nature morte<sup>72</sup>, en ce sens que l'espace domestique servait de modèle de représentation. Certains artistes pop en ont repris l'appareillage matériel pour ensuite s'intéresser à l'espace commercial et à ses modalités de présentation<sup>73</sup>.

L'usage d'objets trouvés, la récupération de débris et de matériaux éphémères, l'achat de biens de consommation indiquent cette nouvelle réalité de production et il nous apparaît pertinent d'en identifier certains moments clés afin de comprendre les pratiques actuelles qui se fondent toujours sur l'emploi de la culture matérielle. Car, d'une certaine façon, la création est progressivement devenue un acte de récupération et de collecte, et même de magasinage, où les items achetés et/ou trouvés ont été déplacés et transformés dans les œuvres, de la même manière que l'ont fait et le font les « consommateurs » dans leur espace domestique : « The artist draws on pictures and objects from the mass culture in which he lives, and changes them for the creation of his own areas – just as every consumers does.<sup>74</sup> » Ce que la société de consommation a désormais offert aux artistes, ce sont ses produits, tout comme ses déchets qui se sont avérés d'importantes ressources<sup>75</sup> à partir du XX<sup>e</sup> siècle.

La culture matérielle est ainsi devenue un « médium » que chacun modèle. Les artistes qui l'utilisent se fondent désormais dans les fonctions de gestion et d'administration de cette masse matérielle. Mais au-delà de cette position, Boris

<sup>72</sup> CONSTANTINE et DREXLER 1966, p. 8.

<sup>73</sup> Pensons ici à l'artiste américain Claes Oldenburg, par exemple.

<sup>74</sup> GROYS 2002, p. 56.

<sup>75</sup> John Chamberlain dira à ce sujet : « I think of my art materials not as junk but as garbage. Manure, actually; it goes from being the waste material of one being to the life-source of another. » (DAVIDSON 2012, p. 57).

Groys (2002) avance que les artistes qui utilisent la culture de masse dans leurs œuvres concourent à créer une sorte d'archive du quotidien et à se faire eux-mêmes « consommateur » de la consommation. Cette « archive », pour le dire ainsi, prendrait la forme d'environnements, d'installations, d'ordonnancements, d'alignements et d'accumulations qui sont devenus autant de stratégies artistiques utilisées pour détourner et incorporer les objets. Une façon de faire qui atteste une fois de plus de l'arrivée massive de la culture matérielle dans les pratiques artistiques et qui, reprenant l'usage domestique des objets, recourt également aux méthodes de présentation commerciale et de manipulation visuelle des artefacts (Hollein 2002).

Dans ce chapitre, nous verrons comment les artistes qui utilisent la culture matérielle dans leurs œuvres, s'intéressent au temps présent à travers des matériaux qui ne sont pas destinés à un usage artistique et qui, une fois insérés dans l'œuvre, prennent un nouveau sens. C'est ainsi que la culture matérielle des années 1950 nous parvient dans les assemblages d'Edward Kienholz (1927-1994) ou de Bruce Conner (1933-2008), de même que les collages cubistes sont indissociables des coupures de journaux des années 1920 et que des tickets d'autobus figurent dans ceux de Kurt Schwitters (1887-1948). De même, les artistes qui procèdent par rassemblement s'intéressent bien souvent à l'obsolescence de certains biens et mettent à mal la notion de permanence. Rien n'y est homogène. Tout y est plutôt composé et galvanisé, soudé et plâtré, nous ramenant sans cesse aux procédés utilisés par l'artiste : « Assemblage is the only art form that consistently reminds us of the processes that brought it into beings, as the use of real objects and materials from daily life evokes the activities we have pursued in order to live.<sup>76</sup> »

Nous verrons également que différentes attitudes se sont développées vis-à-vis de la culture matérielle et les regards qui ont été portés sur ces pratiques ont certainement

---

<sup>76</sup> STARR 1988, p. 9.

marqué leur développement. L'aspect novateur en fut relevé, tout comme l'ingéniosité requise dans les procédés de récupération et de réutilisation, l'artiste prenant les allures d'un chiffonnier du XX<sup>e</sup> siècle. Si une lecture positive est ressortie de ces pratiques, il faut cependant noter l'attitude critique qui a vite été associée à l'utilisation des objets de la vie courante, révélant en quelque sorte l'énorme place qu'occupe désormais le « matériel » dans la société contemporaine et faisant de l'individu un sujet consommateur<sup>77</sup>. La consommation étant souvent perçue comme vide de sens et destructrice face à la production massive de biens et à leur remplacement continu. Cette vision des choses est contredite cependant par les études sur la culture matérielle et par de nombreuses recherches sur le terrain<sup>78</sup> qui démontrent au contraire combien les objets sont investis par les individus et se trouvent au cœur du « social ».

Des papiers collés cubistes du début du siècle aux installations chaotiques d'aujourd'hui, nous pouvons observer une persistance qui n'a eu de cesse de renouveler la nature et l'utilisation d'objets de toutes sortes. Dans cette modalité de création, la frontière est mince entre la représentation des choses et les choses elles-mêmes, faisant du rassemblement d'objets un art de l'incorporation. Il n'existe en fait

---

<sup>77</sup> Heinz Althöfer développe cette idée dans un texte où il s'intéresse aux œuvres sous forme de chaos organisés : « The commonplace object assumes the status of a work of art and is at the same time the physical manifestation of an idea that shows the situation of material in present-day society : the image of a man as consumer, a relationship that leaves no space for anything other than the mundane object. In its exclusiveness, physicality promises no comfort or pleasure through consumption, manifesting itself as a container with no content. » (ALTHÖFER 2009, p. 26).

<sup>78</sup> Les exemples des enquêtes menées sur le terrain en termes d'études sur la culture matérielles sont trop nombreux pour être compilés ici. Pensons, parmi les travaux cités, à ceux de Daniel Miller (1998) sur le magasinage et sur l'appropriation de l'espace domestique en prenant pour cas d'étude un HLM en Grande-Bretagne et l'aménagement des cuisines des logements par leurs occupants (Miller 1996) ; de Russel Belk (2001) sur le processus de collectionnement chez les particuliers ; de Nicky Gregson et Louise Crewe sur les objets de seconde main vendus dans les ventes de garage ; de Jean-Sébastien Marcoux (2001) sur le processus de désinvestissement que vivent les personnages âgés lorsqu'ils doivent quitter leur demeure et « casser maison » pour aller vivre dans un centre d'hébergement.

aucune médium associé spécifiquement aux œuvres présentant des rassemblements d'objets et nous aurons l'occasion de voir comment cette modalité a mené vers l'invention de nouvelles formes plastiques.

## **1.1. Les avant-gardes historiques**

### **1.1.1. Les papiers collés cubistes**

Collage also destroys the idea that life is a stable whole, indivisible—or rather, that the division of life will destroy it. Life still exists in fragments which afford new opportunities for experienced it, new opportunities for finding meanings in it.<sup>79</sup>

L'apparition des premières œuvres intégrant la culture matérielle dans le milieu des avant-gardes au début du XX<sup>e</sup> siècle signale une attention tournée vers le quotidien. Prenant d'abord la forme de collages, ces œuvres tirent leur particularité de l'hétérodoxie des matériaux réunis. Le fait d'intégrer sur la surface picturale des matériaux du quotidien, de les trouver directement dans son environnement et de les agencer pour ensuite les coller sur un support, caractérisent les premiers essais faits dans cette direction (Taylor 2005). Dans la pratique, l'opération consiste à déplacer vers la sphère artistique des matériaux issus de la vie courante et de la culture populaire. Une stratégie qui, dans un premier temps, permet de créer des associations inhabituelles et intéressantes d'un point de vue plastique (Taylor 2005). Bien que la création d'images composites ne soit pas un phénomène nouveau, c'est le procédé même du collage introduit dans les arts visuels, alors nommés papiers collés, qui est novateur. Les gestes de couper et de coller, considérés comme des activités domestiques, sont des procédés jusque-là très peu utilisés dans la sphère artistique. La technique du collage est à la portée de tous et repose essentiellement sur l'habileté à faire coexister des matériaux hétéroclites. Mais avant de faire son entrée dans le domaine des « beaux-arts », le collage est d'abord un art populaire et un passe-temps.

---

<sup>79</sup> KUSPIT 1989, p. 53.

Son origine exacte reste difficile à établir, mais celui-ci a été pratiqué depuis plusieurs siècles (Janis 1969). En fait, c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que le collage connaît une véritable expansion et qu'il devient largement pratiqué aux États-Unis et en Grande-Bretagne, notamment dans l'agencement d'albums de souvenirs et dont la résurgence est manifeste dans le phénomène actuel du *scrapbooking*<sup>80</sup>.



1. Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912

L'idée d'utiliser des rebuts et des fragments du quotidien comme matière artistique se manifeste d'abord chez les cubistes, notamment dans les œuvres de Pablo Picasso (1881-1973) et de Georges Braque (1882-1963). L'œuvre *Nature morte à la chaise cannée* (fig. 1) de Picasso est considérée comme le premier collage de l'art moderne, voire comme première œuvre faisant une utilisation de matériaux extérieurs à la peinture<sup>81</sup>. L'artiste intègre à sa composition un morceau de toile cirée imitant le cannage d'une chaise, ainsi qu'une corde qui forme un cadre sur le pourtour de l'objet et marque ainsi l'arrivée de vrais objets dans les œuvres. Dès 1913, Guillaume Apollinaire est l'un des premiers commentateurs à s'émerveiller devant les papiers

<sup>80</sup> Le *scrapbooking* d'aujourd'hui n'est cependant plus réalisé avec des retailles et des bouts de tissus trouvés à la maison comme c'était d'usage. Ce passe-temps est plutôt devenu un nouveau marché de consommation et tout un éventail d'accessoires et de papeterie est distribué dans les grandes surfaces à forts prix.

<sup>81</sup> Ce que fera également Braque dans ses premiers papiers collés réalisés vers la fin de l'été 1912 (LEMOINE 2006).

collés qui, selon lui, annoncent la possibilité de peindre avec tout ce qui se trouve à portée de main : « On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux.<sup>82</sup> » L'introduction de matériaux non prévus à des fins artistiques dans les œuvres se substitue aux conventions et fait dévier les règles académiques vers une plus grande authenticité<sup>83</sup>. Ce qui est mis à l'avant-plan dans le collage, c'est le procédé de création par les raccourcis que l'objet observe entre les différents fragments réunis.

L'intégration d'éléments extérieurs vient ainsi répondre à des préoccupations d'ordre plastique, les artistes voulant expérimenter la fragmentation de l'image. La volonté de rupture avec l'impératif de la *mimesis* et avec la valeur du réalisme provoqué par le modernisme est ce qui aurait mené aux collages (Waldman 1992). Bien que le procédé ne soit pas nouveau, son introduction dans les beaux-arts permet de résoudre les problèmes soulevés par le cubisme analytique et propose une alternative à la perspective illusionniste (Ulmer 1983). Le collage, comme première forme de rassemblement de matériaux, se prolonge également dans d'autres œuvres composites des cubistes. C'est le cas notamment des constructions en relief qu'ils réalisent par la suite, la représentation utilisant ainsi d'autres moyens pour signifier un objet. En intégrant dans l'œuvre un fragment du monde, d'abord des bouts de papier, le collage cubiste demeure représentationnel, mais il rompt avec le trompe-l'œil illusionniste et la tradition du réalisme.

Chez les dadaïstes qui reprennent le procédé, nous retrouvons plutôt une utilisation du collage comme médium de protestation vis-à-vis des valeurs politiques et sociales,

---

<sup>82</sup> APOLLINAIRE 1913, p. 42.

<sup>83</sup> C'est du moins l'avis que défend Apollinaire : « Les peintres nouveaux ont rejeté ces conventions (d'imitation de la nature) et quelques-uns d'entre eux plutôt que de revenir à l'observation de ces conventions ont délibérément introduit dans leurs tableaux des éléments étrangers à la peinture et parfaitement authentiques. » (APOLLINAIRE 1913, p. 87).

un phénomène qui s'observe également du côté des avant-gardes russes. Les surréalistes de leur côté s'efforcent de trouver des juxtapositions surprenantes, nous y reviendrons plus loin. Mais spécifions pour le moment que la pratique du collage se répand rapidement dans les années 1910 et se retrouve également du côté des futuristes italiens qui sont les premiers, suite aux cubistes, à intégrer des coupures de journaux<sup>84</sup> dans leurs œuvres, faisant du collage un moyen pour dynamiser la surface picturale (Taylor 2005). De même, chez les cubo-futuristes russes le recours au collage permet de créer des dislocations et de brouiller les repères dans l'image, notamment chez Kasimir Malevitch (1879-1935) où le concept du *sdvig* (décalage, glissement) donne lieu à une expérimentation sur la simultanéité (Taylor 2005). Dans chacun des cas, la technique du collage, de l'intégration de parcelles d'objets, est utilisée pour altérer et fragmenter les modes de représentation.

Le réel devient ainsi interpellé par les artistes non plus uniquement par la représentation de figures, mais également par l'insertion d'éléments collectés dans leur environnement qui interagissent entre eux et qui « performent » des associations non encore réalisées dans le monde environnant (O'Reilly 2008). Le collage est ainsi le premier exemple d'emploi de la culture matérielle dans l'histoire de l'art et avec lui, l'œuvre produite est plutôt assemblée que peinte, dessinée ou modelée.

En fait, le collage consiste à transférer des matériaux d'un contexte à un autre et leur montage sur une surface bidimensionnelle permet de les disséminer à l'intérieur d'un nouveau cadre (Ulmer 1983). Ce qu'implique le collage, c'est le transfert des matériaux de la vie courante à la sphère artistique. Plusieurs décisions sont bien évidemment sous-jacentes à leur réalisation – allant du choix des matériaux à leur organisation –, mais ce qui importe surtout est ce passage d'un univers à l'autre (Kuspit 1989) où, une fois intégrés dans l'œuvre, ils deviennent signifiants sur le plan

---

<sup>84</sup> Pensons ici à Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carrà et Giacomo Balla (TAYLOR 2005).



esthétique. Deux étapes que nous aurons plus largement l'occasion de revoir dans nos études de cas et qui se réclameront de cette pratique développée par les avant-gardes où les notions de construction et d'assemblage deviennent opérantes et font basculer le « réel dans le pictural » (Taylor 2005).

Le collage marque ainsi la sensibilité moderne. Un autre trait qui le distingue est le fait qu'il peut à la fois être l'objet d'une analyse formelle et être abordé comme un fait anthropologique par l'étude de ses matériaux. Le billet d'autobus ou l'étiquette que nous retrouvons dans une œuvre de Kurt Schwitters, par exemple, conserve son « identité » dans l'œuvre. C'est la coexistence de deux « mondes », celui de l'art et celui de la réalité quotidienne, qui contribue à la force expressive du collage (Janis 1969). Le choix des matériaux et des objets devient ainsi de première importance et implique donc une double-lecture : celle de l'origine des fragments et celle de leur incorporation dans un nouveau contexte.

### **1.1.2. Photomontages et juxtaposition : des images aux objets**

C'est avec le mouvement Dada, marqué par le chaos qu'entraîne la Première Guerre mondiale, que le collage prend une forte orientation politique. Les artistes y font une grande utilisation des montages d'images, privilégiant la surcharge visuelle, l'accumulation de sensations, l'accident, le non-sens et l'irrévérence de manière à ne s'engager dans aucun système et à faire du « combinatoire » une nouvelle procédure (Béhar et Carassou 2005). Le collage et le photomontage y sont des médiums de prédilection pour exprimer la transgression des catégories et des hiérarchies à travers le rassemblement d'éléments disparates ou assemblés par le hasard (O'Reilly 2008), voulant ainsi ouvrir l'espace de l'art sur celui de la vie courante où règnent l'hétéroclite, l'éphémère, le désordonné (Béhar et Carassou 2005). Les artistes produisent ainsi des compositions où les notions de plans et d'échelles sont remises en cause, où l'hétérogène a préséance sur l'homogénéité et la complémentarité des



matériaux, où les slogans, les mots et les lettres marquent la surface d'œuvres qui visent à dénoncer une réalité où la violence et le cynisme règnent. Le collage devient un manifeste plastique polémique où se poursuit le jeu des juxtapositions.

La dimension politique est manifeste chez les artistes de Berlin et plus particulièrement chez Raoul Hausmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978), George Grosz (1893-1959) et John Heartfield (1891-1968) (Taylor 2005). Ceux-ci prennent pour matériaux des fragments tirés de l'actualité (images de magazines, publicités, journaux, slogans) pour ensuite les combiner dans des photomontages provocants et qui s'érigent contre le pouvoir en place, usant du détournement pour « dire » dans leurs œuvres ce qui ne peut s'énoncer de front. C'est le cas notamment avec les photomontages anti-nazis de John Heartfield qui « fait tenir un discours d'ensemble, à des morceaux qui avaient choisi de dire différemment des choses différentes.<sup>85</sup> ». Les artistes liés à Dada introduisent en fait l'usage de fragments photographiques identifiables, un geste qui marque un tournant à la fois esthétique et politique. La technique du photomontage est également prisée du côté des artistes russes, devenant un moyen pour retirer objets et figures de leur contexte et les insérer au sein de nouvelles compositions (Ulmer 1983).

Par leurs interventions, ils modifient le rapport entre l'art et le public, ainsi que la hiérarchie qui existe entre différents statuts de la création (les beaux-arts, les arts décoratifs, l'artisanat). Il y a chez eux une volonté d'accorder une valeur artistique à ce qui habituellement n'est vu que pour sa valeur utilitaire. On retrouve également chez les dadaïstes un vif intérêt pour l'exposition en tant que médium :

L'exposition, loin de contrevenir à l'esprit dada, est alors une de ses plus belles incarnations : le jeu, la provocation, l'abolition des frontières entre l'art et la vie, la redéfinition des positions de l'artiste et du spectateur,

---

<sup>85</sup> Denis Roche cité dans BÉHAR et CARASSOU 2005, p. 138.

l'ouverture à tous les médias, la propension à l'internationalisme s'y trouvent pleinement réalisés.<sup>86</sup>



2. Vue de la première foire internationale Dada, Berlin, 5 juin 1920

À partir de 1919 et 1920, on observe en Allemagne l'organisation d'expositions qui sont présentées sous forme de mises en scène (Brun 2010). C'est le cas notamment lors de la première foire internationale Dada organisée en 1920 à Berlin<sup>87</sup> (fig. 2) par George Grosz, Raoul Hausmann et John Heartfield où se mêlent plus de 174 objets exposés indistinctement et incluant autant des œuvres originales, que des objets utilitaires, des assemblages, des photomontages et des affiches, etc. (Lemoine 2006). Les événements Dada sont de véritables expositions-manifestes : « où l'espace, travaillé comme une œuvre en soi, se fait le support et la forme du discours, au point de devenir une arme de propagande politique et artistique.<sup>88</sup> » La mise en espace est chaotique, surchargée et déploie les œuvres dans tous les sens, afin de submerger le spectateur<sup>89</sup>. Il y a dans ces manifestations l'idée de créer une ambiance de façon à ce

<sup>86</sup> BRUN 2010, p. 39.

<sup>87</sup> Plus précisément, il s'agit de la *Erste Internationale Dada-Messe* tenue à la Galerie Burchard en juin 1920 (BRUN 2010).

<sup>88</sup> BRUN 2010, p. 43.

<sup>89</sup> « La densité et l'hétérogénéité de l'installation, ainsi que la forte présence d'affiches arborant divers slogans, créent une grande tension visuelle, destinée à « saisir » le spectateur. Celui-ci est d'ailleurs littéralement submergé par l'installation. » (BRUN 2010, p. 44).

que le visiteur perde ses repères. Ces grandes manifestations sont néanmoins de nature éphémère et la plupart des objets et des assemblages sont détruits à la fin de l'événement. L'exposition est par conséquent un lieu d'expérimentation (Brun 2010) et les différents objets que nous y retrouvons (affiches, mannequins, figurines, œuvres, etc.) les montrent au même plan, attestant de l'intérêt des artistes envers des items pour lesquels leurs contemporains sont plutôt indifférents et qui s'avèrent laissés-pour-compte (Béhar et Carassou 2005).

La présence du disparate et d'éléments importés du quotidien trouvent ainsi à se justifier dans la décision prise par l'artiste. D'ailleurs comment ne pas penser ici au fameux urinoir de Marcel Duchamp (1887-1968) et à la stratégie du ready-made qu'il inaugure, et qui s'avère l'une des premières voies à faire entrer les biens de consommation dans la sphère esthétique, sans aucun doute, l'un des plus grands legs de Dada. Un geste important que nous avons néanmoins voulu tenir à distance de notre analyse tant celui-ci a été utilisé pour comprendre l'utilisation d'objets « déjà-faits » dans les œuvres. D'autant plus que la notion même de culture matérielle nous semble plus propice à renouveler la réflexion sur l'usage artistique des articles de la vie courante et nous permet de revoir les analyses centrées sur un objet décontextualisé par son insertion dans la sphère esthétique et dont la présence peut se justifier autrement que par la seule décision de l'artiste. Si les objets industriels sont si présents dans les œuvres à partir du XX<sup>e</sup> siècle, c'est peut-être aussi en raison de leur plus grande abondance. Le détournement de la culture matérielle avec Dada est certainement une avancée décisive, mais nous préférons ne pas aller plus avant sur cette voix qui a été largement étudiée et débattue depuis ses premières manifestations.

Les surréalistes vont retenir l'usage du ready-made, mais aussi, et peut-être surtout les développements scénographiques et le travail de l'espace des expositions Dada. Un même intérêt pour les photomontages est présent chez ces derniers, mais c'est davantage l'exploration de juxtapositions irrationnelles qui les retient, le collage

s'avérant un médium tout indiqué. Leur apport en ce qui a trait à l'utilisation de la culture matérielle à des fins artistiques se situe davantage au plant de leur pratique des objets, d'où origine la notion « d'objet trouvé ». L'expression s'applique à des objets existants, manufacturés ou provenant de la nature, artefacts et écofacts confondus, utilisés comme matériaux dans une œuvre d'art et juxtaposés à d'autres objets. À la différence du ready-made, qui est présenté comme tel et désigné œuvre par l'artiste, l'objet trouvé est combiné à d'autres matériaux et devient signifiant au sein d'un ensemble (Mileaf 2010).

Le surréalisme partage néanmoins avec Dada, l'utilisation de matériaux jusqu'alors inédits dans les œuvres d'art. Les objets singuliers et ethnographiques sont désormais appréciés pour leurs qualités artistiques et utilisés comme tels dans les œuvres et présentés dans des expositions collectives. Par exemple, l'Exposition surréaliste d'objets tenue en 1936 à la Galerie Charles Raton (fig. 3) met en relation toute une panoplie d'items. Les surréalistes les nomment à cette occasion « objets mathématiques, objets naturels, objets sauvages, objets trouvés, objets irrationnels, objets *ready-mades*, objets interprétés, objets incorporés, objets insolites.<sup>90</sup> » L'exposition juxtapose œuvres d'art et objets ethnographiques, mettant en pratique la théorie du hasard objectif, telle que formulée par André Breton au sujet des coïncidences et de l'invasion du merveilleux dans le quotidien<sup>91</sup>, jouant sur les

---

<sup>90</sup> BRETON 1936, p. 279. Cette catégorisation a été publiée dans un numéro spécial de la revue *Cahiers d'art* publiée en mai 1936 (n<sup>os</sup> 1-2) à l'occasion de l'exposition chez Charles Raton.

<sup>91</sup> Théorie que Breton explique dans *Nadja* et qui voit les coïncidences ou les accidents, comme des événements déterminants : « Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. » (BRETON 1964, p.19).

capacités du mouvement à réordonner la présentation habituelle des objets et à créer des rencontres. La mise en exposition reprend en fait les principes d'accrochage des musées ethnographiques et les objets exotiques intégrés fournissent des clés de lecture dans l'interprétation des œuvres (Mileaf 2010). L'exposition se veut moins idéologique qu'évocatrice des pratiques ethnographiques<sup>92</sup> pour éclairer le sens des objets d'art. Le mélange sans distinction des objets permet ainsi de créer par contraste une interaction entre les spécimens exposés et un dialogue dans l'espace qui, deux ans plus tard, mène à la création d'une installation environnementale avec l'Exposition internationale Surréaliste tenue à la Galerie des beaux-arts de Paris (Mileaf 2010) (fig. 4). De 1938 à 1942, les surréalistes organisent des expositions qui deviennent des œuvres en elles-mêmes (Kachur 2001), tant l'accrochage est pensé en fonction d'une scénographie et d'une idéologie en lien avec la forme de leur présentation.

Ces pratiques prolongent les expérimentations Dada, où la mise en espace compacte et encombrée des œuvres voulait évoquer la teneur de leur protestation politique<sup>93</sup>. Les surréalistes en reprennent l'utilisation de l'espace où même le plafond est sollicité, faisant en sorte de désorienter le spectateur. L'historien Lewis Kachur (2001), relève par ailleurs combien la prise en charge de l'aspect scénographique au sein des espaces de diffusion de l'art coïncide avec la montée du marketing faisant la promotion de certains produits par leur étalage commercial dans les grands magasins.

---

<sup>92</sup> Voir l'ouvrage *Please Touch: Dada & Surrealist Objects After the Readymade*, où Janine Mileaf (2010) analyse différentes expositions organisées par les surréalistes et montre comment chacune a poursuivi une visée différente, s'agissant dans certains cas de se positionner contre la présentation colonialiste des objets ethnographiques, de mettre sur le même plan la présentation des œuvres et des objets exotiques ou encore de faire de l'exposition un lieu de spectacle.

<sup>93</sup> « In this first word-environment, placards and wall posters had equal footing with collage and painting, both proclaiming Dada paradoxes and/or political slogans. » (KACHUR 2001, p. 6).



3. Vue de l'Exposition surréaliste d'objets, Paris, Galerie Charles Ratton, 22-29 mai 1936



4. Vue de l'Exposition internationale Surréaliste, Galerie des beaux-arts de Paris, 1938



Le *display* devient un lieu de spectacle tant dans la sphère artistique que dans le domaine de la consommation. Les artistes en reprennent les stratégies et parfois même les objets, les accessoires et les matériaux<sup>94</sup>. Mais ces expositions à déploiement grandiose demeurent complexes en ce qui a trait à leur origine, comme de leur intention et signification (Kachur 2001). L'occasion d'appliquer la poétique du merveilleux à l'environnement lui-même semble recherchée et c'est par la transformation complète d'un espace que le projet se réalise.

Toutes sortes d'objets sont conséquemment manipulés par les artistes et peut-être est-ce la fréquence de leur emploi qui amène André Breton à en dresser une certaine typologie dans le texte publié à l'occasion de l'exposition tenue à la Galerie Charles Raton. Mais de cette première typologie d'objets, Breton ne va reprendre que trois des termes développés (*ready made*<sup>95</sup>, objet trouvé et objet trouvé-interprété<sup>96</sup>) dans son article « Crise de l'objet » paru en 1936. Si l'objet trouvé est une notion qui a été largement utilisée par la suite et continue de l'être, le terme est défini d'abord comme une action posée sur un objet :

action [...] de le [l'objet] retenir en raison même du doute qui peut peser sur son affectation antérieure, de l'ambiguïté de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel, qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin la plus active (objet trouvé-interprété de Max Ernst) ; de le reconstruire enfin de toutes pièces à partir d'éléments épars pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit).<sup>97</sup>

C'est donc le geste posé sur l'artefact qui en modifie le sens, s'agissant ici de le trouver, de l'interpréter ou de le combiner à d'autres éléments, pour le reconnaître

---

<sup>94</sup> C'est le cas notamment de l'œuvre *Rainy Taxi* (1938) de Salvador Dali où il installe des mannequins dans une voiture (KACHUR 2001).

<sup>95</sup> Qu'il définit comme « action de le [l'objet] détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix (« *ready made* » de Marcel Duchamp) » (BRETON 1936, p. 280).

<sup>96</sup> BRETON 1936, p. 280.

<sup>97</sup> BRETON 1936, p. 280.

comme « objet » artistique. Dans tous les cas de transformation, les objets sont détournés de leur fonction et c'est ce qui les différencie de leurs semblables qui demeurent dans l'environnement usuel. André Breton y voit la disparition de la valeur de convention au profit de la valeur de représentation des objets, voire de leur pouvoir d'évocation<sup>98</sup>. L'objet trouvé est donc choisi et reconnu par l'artiste qui va soit le conserver tel quel, l'altérer ou le combiner à d'autres (Waldman 1992).

L'objet trouvé présuppose ainsi une importante étape de recherche et c'est l'éveil que produit la vue d'une chose, c'est-à-dire le sentiment très vif qui peut surgir à tout moment dans la découverte, qui désigne l'objet à considérer et qui, pour cela, implique un état de réceptivité extrême. Pour André Breton le plaisir est rattaché à au processus même de trouver, un geste qui rebaptise l'objet en l'associant à la trouvaille :

C'est en elle seule [la trouvaille] qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. Elle seule a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité, de nous découvrir en lui des capacités de recels extraordinaires, proportionnées aux besoins innombrables de l'esprit. La vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte, où prédomine fréquemment un élément d'apparente gratuité [...].<sup>99</sup>

L'explorateur-découvreur-artiste que dépeint ce passage est celui qui pose un regard autre sur l'univers habité, univers dans lequel se trouvent des objets qui, au-delà de leur fonction utilitaire ou de leur nature familière, peuvent être considérés grâce à leur potentiel poétique. C'est dans cet esprit qu'André Breton relate dans *L'amour fou* (1937) une promenade au marché aux puces avec l'artiste Giacometti, un moment où les objets surgissent au hasard et ne demandent qu'à être reconnus et distingués des étals de marchandises où ils se trouvent. La démarche artistique joue ainsi sur les découvertes faites au hasard de la déambulation et le « magasinage » dans les

---

<sup>98</sup> BRETON 1936, p. 279.

<sup>99</sup> BRETON 1934, p. 14.



marchés de seconde main devient un moyen d'approvisionnement<sup>100</sup> (Mileaf 2010). C'est d'abord dans les lieux en marge de la culture et ceux liés à la seconde vie des objets que les artistes vont découvrir leurs matériaux (Mileaf 2010, Kachur 2001). Ce qui est recherché, c'est une beauté qui vient défaire les idées préétablies et qui provoque un certain trouble. L'objet trouvé provoque ainsi l'imaginaire et laisse place à toutes les interprétations possibles.

André Breton<sup>101</sup> est d'ailleurs l'un des premiers à poser un autre regard sur les objets africains et océaniens. Pour lui, l'objet acquiert un sens par juxtaposition et grâce au réseau de relations dans lequel on l'inscrit, une stratégie de rassemblement qui a l'avantage de rendre les choses moins familières à l'œil. Pour les surréalistes, l'idée de l'objet repose sur une conception pour le moins magique de la réalité et ils aiment se comparer aux fabricants d'idoles primitives (Janis 1969). L'acte de création devient désormais un geste de construction de la valeur pour transformer la culture matérielle en matière artistique. Les objets/résidus de la vie courante sont ainsi intégrés dans des œuvres qui les redéfinissent et peuvent désormais être appréciés pour leurs propriétés formelles et esthétiques. Les fragments sortent par conséquent d'un monde transitoire et entrent dans des ramifications symboliques. Dans les premières expérimentations avec la culture matérielle, ce sont autant les objets comme tels qui intéressent les artistes que leur articulation au langage plastique.

Il y a chez les surréalistes une pratique des objets combinés prenant place dans les expositions, ainsi qu'une pratique liée au collage où prévaut une nouvelle organisation visuelle des éléments plastiques et qui met au jour des relations

---

<sup>100</sup> « Breton's surrealist shopper descends most directly from the rag-picker ; a permutation on the archetype of the *flâneur* and a historically invaluable figure who helped to found the flea market at Saint-Ouen. » (MILEAF 2010, p. 86).

<sup>101</sup> Voir le catalogue publié par le Centre Georges-Pompidou dont une partie importante porte sur sa pratique de collectionneur (BRETON 1991).

échappant au principe de réalité comme ils se plaisent à le dire<sup>102</sup>. Le collage est perçu comme une expérimentation qui utilise différents motifs et modèles d'ordre, et qui met à mal l'idée de pureté du médium pictural : « Collage destroys the very idea of a medium, of any one "pure" mode of art. With collage, art is nowhere and everywhere ; it becomes a freewheeling way of dealing with random material, emblematic of fragmented experience.<sup>103</sup> »

Il faudra cependant attendre l'arrivée des happenings et des environnements à la fin des années 1950 pour voir la suite des expérimentations en ce qui a trait à la mise en espace. Mais dès la fin des années 1940, la pratique du collage se retrouve également sur la scène new-yorkaise. C'est à l'aide de la technique des papiers collés que Willem de Kooning (1904-1997) compose les premières œuvres de sa série *Women* (1949-1950) ; que Robert Rauschenberg (1925-2008) utilise du papier journal dans ses *Black Paintings* (1950-1951), de même que Jasper Johns (né en 1930) intègre des coupures de journaux à certaines de ses peintures pour produire des fonds rapiécés à ses cibles et ses drapeaux américains. L'artiste Robert Motherwell (1915-1991), dont les collages réfèrent directement aux papiers collés européens, mentionne à propos de la technique :

La sensation d'avoir une action physique sur le monde est très forte dans la technique du papier collé ou collage [...] On coupe, on procède à des choix, on déplace et on colle, et parfois on arrache et on recommence. Donner forme à, et arranger une telle structure relationnelle oblitère en tout cas le besoin, et souvent même la conscience, de l'acte de représentation. Sans référence à la ressemblance, [le collage] relève de l'ordre de la sensation, car toutes les décisions le concernant sont finalement prises en fonction de sensations.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> À propos des collages, Breton écrivait : « L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouleversement de la notion de relation). » (BRETON 1941, p. 64).

<sup>103</sup> KUSPIT 1989, p. 52.

<sup>104</sup> Robert Motherwell dans TAYLOR 2005, p. 105.

L'intuitif joue ainsi pour une large part dans la réalisation d'œuvres composites. Le collage devient un principe directeur dans les pratiques artistiques qui incorporent des fragments de la culture matérielle. Sa technique permet de saisir l'expérience urbaine et industrielle du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'avère un médium qui, en plus de produire des objets d'art, enregistre les données d'une époque (Waldman 1992). Une caractéristique inhérente à ce type de pratiques réside dans le fait qu'elles documentent la vie des artistes, leurs expériences, les contextes socio-politiques dans lesquels ils évoluent, ainsi que leur vision du monde par rapport à la culture de masse.

Le collage et le photomontage sont par ailleurs considérés comme des pratiques non pas picturales, mais « matérielles » pouvant incorporer des fragments du réel au tableau. Ils s'avèrent ainsi une méthode de construction où l'image est littéralement modelée (Janis 1969) d'une certaine façon, où chacune des composantes se définit dans sa relation aux autres (O'Reilly 2008). D'abord associés à la peinture et au bidimensionnel, nous verrons comment leur passage dans le tridimensionnel, à la sculpture, les mènera aux assemblages (Waldman 1992).

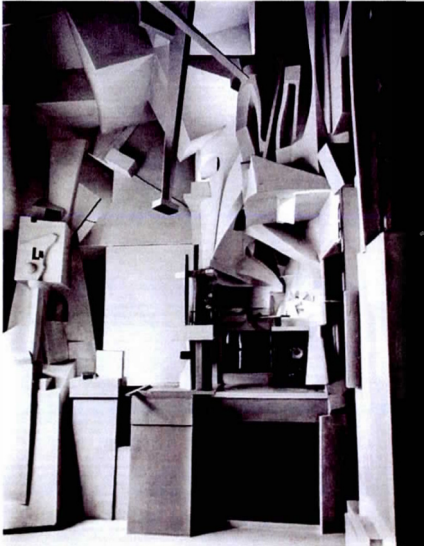
## **1.2. L'arrivée de l'assemblage**

### **1.2.1. Les débuts : l'esthétique des matériaux trouvés**

Même si le médium de l'assemblage se développe de manière plus spécifique dans les années 1950, il est à propos d'évoquer l'apport du travail des artistes des avant-gardes russes dans ses prémisses. Suite à leur contact avec le cubisme et le futurisme, les constructivistes montrent un vif intérêt pour l'amalgame de formes et de structures, où l'utilisation d'une diversité de matériaux (bois, métal, cuir, verre) les amène à produire des contre-reliefs (Prat 2003). Il y a chez eux l'idée que l'art doit naître de l'environnement immédiat, ce qui les incite à recourir à l'usage de matériaux issus de leur quotidien et qui sont reconnaissables par tous. L'inventivité est ainsi recherchée

du côté de la combinaison des matières, de leur contraste et de leur rupture avec le plan pictural traditionnel (Prat 2003). El Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1884-1962) mettent l'accent sur les étapes de la production et font apparaître les matériaux pour eux-mêmes dans leurs œuvres, afin de souligner la construction des formes (Lemoine 2006).

À la même époque, c'est-à-dire vers la fin de la Première Guerre mondiale, l'artiste allemand Kurt Schwitters (1887-1948) travaille avec des rebuts trouvés dans les rues, un moment où les décombres sont nombreux. Il collecte toutes sortes de matériaux dans le but de les rassembler dans ses œuvres. Les premiers assemblages qu'il réalise prennent la forme de tableaux-objets qui renvoient à une réalité urbaine de par la nature des matériaux utilisés. *Merz* est un terme que crée l'artiste pour distinguer ses œuvres des papiers collés. Le mot qui est un fragment du terme *Kommerz* (encore visible sur un collage) évoquerait la faible valeur commerciale des objets trouvés par l'artiste (Taylor 2005). Ce dernier, qui arpente les rues de Hanovre équipé de sacs, incarne la figure du chiffonnier façon XX<sup>e</sup> siècle et, au contraire des artistes allemands liés à Dada, ses œuvres n'ont pas de visée politique. Schwitters accumule plutôt une grande diversité de rebuts pour s'en servir comme éléments de composition. Pour lui, ce n'est pas tant le médium qui importe que ce qui donne forme à l'œuvre, voire ce qui rend possible sa formation. Il est d'ailleurs moins sélectif dans ses choix de matériaux et combinent autant morceaux de papier, que fragments de grillage, bouts de tissu et éclats de bois (Taylor 2005).



5. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1920-1936 (reconstitution en 1983)

Suite à ses tableaux-objets, l'artiste transforme son logement à Hanovre et il y assemble quantité de matériaux qui deviennent le *Merzbau* (fig. 5). Une œuvre qui initie certainement la pratique de l'assemblage et dont l'influence se fera davantage sentir à compter de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Bien que cette construction intègre d'autres matériaux que des rebuts, Kurt Schwitters y insère tout ce qu'il trouve au hasard de ses déambulations pour réaliser des compositions dont l'expression repose sur les caractéristiques physiques des éléments utilisés<sup>105</sup>, mais aussi sur le fait que l'artiste improvise avec des matériaux qui se trouvent à portée de main et qui deviennent « bricolés » par le fait d'être cloués, collés, peints, encadrés, etc. (Cardinal 2011). Avec le *Merzbau*, l'artiste réalise pleinement ce qui fait la force de son approche : « Schwitters's aesthetic inclination seems to have been to reconcile scrappiness with orderliness, to elicit eloquent form from inarticulate non-form and thus arrive at something belonging undeniably to the realm of art.<sup>106</sup> » Il tire ainsi

<sup>105</sup> Notons que ce sont majoritairement des fragments très usés, souvent rouillés et brisés qui témoignent de leurs utilisations antérieures. L'artiste les « sauve » d'une certaine façon d'une mort certaine au dépotoir (Cardinal 2011).

<sup>106</sup> CARDINAL 2011, p. 40.

forme du surplus de matériels et chacun des éléments est sujet à des transformations. Il sera dans les années 1950 une référence majeure pour les artistes qualifiés de néo-dadaïstes (John Chamberlain (1927-2011), Jim Dine (né en 1935), Jasper Johns, Robert Rauschenberg, etc.) (Hapgood 1994, Dezeuze 2006).

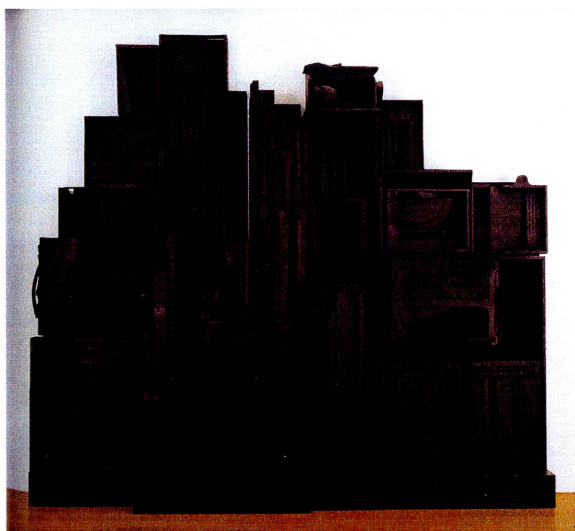
L'Américain Joseph Cornell (1903-1972) s'inscrit également dans cette esthétique de l'objet trouvé avec des œuvres qui prennent la forme de boîtes à l'intérieur desquelles il agence minutieusement des fragments d'objets qu'il a lui-même collectés. Les « assemblages<sup>107</sup> » de Cornell sont de facture modeste et ne contiennent que des objets réels, les répliques et les imitations n'ayant pas la même charge affective aux yeux de l'artiste. En fait, celui-ci présente des artefacts qu'il déploie de manière à suggérer un monde imaginaire (Waldman 1992). Tout comme l'ont fait les surréalistes, il déclassifie les objets ordinaires et les révèle dans leur qualité de symbole. La signification de chacun est ainsi magnifiée par la proximité d'un autre objet, l'ensemble se trouvant rehaussé et renforcé par les relations entre chacun des fragments. Son travail révèle une même fascination que celle de Kurt Schwitters pour les détritiques et objets usés de ses contemporains. Cornell amène en fait l'art du ready-made altéré (tel que défini par André Breton) à un autre niveau. Sa production va influencer toute une génération d'artistes allant de Robert Rauschenberg à Andy Warhol (1928-1987) et aux installations des années 1980 et 1990 alors que le phénomène de l'appropriation devient une donnée récurrente dans les pratiques artistiques. Cornell combine le neuf et l'ancien, le passé et le présent, créant des narrations par ses juxtapositions. Robert Rauschenberg se promènera lui aussi entre le passé et le présent, mais avec des œuvres de plus grands formats. Ils partagent tous les deux le désir de transformer les objets qui proviennent de leur culture, alors que

---

<sup>107</sup> Le terme assemblage apparaît avec Jean Dubuffet et son usage devient légitimé suite à l'exposition *The Art of Assemblage* organisée par le Museum of Modern Art en 1961. Nous y reviendrons.



les artistes qui suivront s'en serviront davantage pour critiquer le mode de vie de leurs contemporains (Waldman 1992).



6. Louise Nevelson, *Sky / Cathedral / Southern Mountain*, 1959

À l'instar de Joseph Cornell et de Kurt Schwitters, Louise Nevelson (1899-1988) procède également selon une démarche centrée sur la collecte de matériaux qu'elle puise, pour sa part, dans les rues new-yorkaises. Les fragments qu'elle y récupère ne proviennent pas des marchés de seconde main. Ce sont plutôt les meubles et planches de bois jetés dans les décharges ou abandonnés sur des sites de démolition qu'elle recycle et qu'elle travaille de manière intuitive. Chez elle, il s'agit d'assembler des fragments d'objets trouvés et de les incorporer dans des sculptures en forme de boîtes<sup>108</sup>. Celles-ci deviennent progressivement des reliefs, des murs massifs, et Nevelson s'efforce de faire disparaître l'origine de ses matériaux en les recouvrant de

<sup>108</sup> À juste titre, elle dira : « I have used a scissors to cut wood and that is out of order as far as professional carpentry would have it and so I invent a method as I go along according to no means. Now I naturally have used nails, hammers, saws, glues and it always depends more or less on the woods themselves. But it isn't a carving process. It really is an additive. You add and add and add. » (RAPAPORT 2007, p. 11).

peinture, et n'utilisant qu'une couleur à la fois (ce sera d'abord le noir, ensuite le blanc et le doré). Un procédé qui a pour effet d'uniformiser les matériaux et de dissimuler leur provenance (fig. 6). Elle juxtapose en fait les fragments de manière aléatoire et compte sur l'effet physique qu'ils produisent une fois réunis. Tout comme Cornell et Schwitters, elle donne une seconde vie aux objets. Elle va ainsi empiler des caisses et les remplir de pattes de chaises, de fragments de balustrades, de rampes d'escaliers, de portes ou autres moulures (Walther 2005).

L'artiste français Jean Dubuffet (1901-1985) pratique lui aussi l'utilisation de matériaux trouvés et cela, dès le début des années 1940. Il expérimente de multiples techniques dans l'idée du collage, et très vite, il qualifie ses œuvres d'assemblages afin de se distinguer des premiers papiers collés. Il est le premier à utiliser le terme qui désignera un médium en tant que tel et non plus seulement une action consistant à réunir des éléments<sup>109</sup>. Son approche se veut « réaliste » au sens où il choisit de travailler avec des éléments tirés de la réalité<sup>110</sup>.

Suite à cette première mouvance de pratiques artistiques autour du collage et de l'assemblage, nous pouvons voir comment ils vont se révéler des médiums favorisant l'emploi de la culture matérielle qui, prend essentiellement la forme de rebuts, d'objets trouvés et usés. Comme si l'achat d'objets neufs et n'ayant jamais été utilisés constituait, jusque dans les années 1950 et même 1960, une sorte d'interdit. Les

---

<sup>109</sup> Voir l'introduction du catalogue *Lost and Found in California : Four Decades of Assemblage Art* (STARR 1988, p. 9) qui esquisse l'historique de l'usage du terme assemblage.

<sup>110</sup> Une particularité relevée d'ailleurs par l'historien de l'art Hubert Damisch qui y voit un désir de continuité entre l'art et la vie : « La célébration des matériaux de rebut n'était pas seulement, pour l'apôtre de l'art brut, affaire de goût, ou encore de politique – j'entends de politique esthétique ou (qu'il me passe le mot) culturelle. Car ses matériaux – goudrons, terres, débris, végétaux, et cet aliment innombrable que l'esprit rumine et régurgite avant digestion : le papier journal – l'intéressaient dans la mesure où ils constituent le fond de notre vie quotidienne, où il garantissent la continuité de ce grand bouillon "qui a partout le même goût". » (DAMISCH 1984, p. 109).



œuvres sous forme de rassemblements d'objets se font toutefois plus nombreuses au fil du temps, et elles trouvent une réceptivité particulière au sein de la culture Beat<sup>111</sup>, où l'immédiateté, la spontanéité et l'improvisation sont des qualités artistiques recherchées. Les artistes, autant que les écrivains et poètes associés au mouvement Beat voient dans l'utilisation des déchets et des matériaux recyclés une « sorte d'antidote contre la culture commerciale », de même qu'un rejet de la pureté du canon moderniste (Solnit 1995). La scène artistique adopte une attitude satirique envers les activités de la classe moyenne et le *star-system* hollywoodien. Ce mouvement désillusionné face au progrès de la science désigne également une attitude qui valorise la beauté qui passe inaperçue, c'est-à-dire celle de la trouvaille, telle que développée chez André Breton, et de l'expérimentation, ce qui annonce une prédisposition pour le collage et l'assemblage. Le processus y est valorisé au détriment de l'objet fini et les artistes s'efforcent de travailler à l'expansion de l'art, prônant un certain réalisme dans la facture brute des œuvres. Les matériaux de la rue, toujours renouvelés, deviennent un sujet en soi pour plusieurs artistes. Les *combine-paintings* de Robert Rauschenberg, les assemblages de Bruce Conner, les sculptures de John Chamberlain, les happenings d'Allan Kaprow (1927-2006), ainsi que les environnements de Jim Dine et Claes Oldenburg, sont autant d'exemples d'œuvres qui seront élaborées dans le prolongement de l'esthétique née au sein de la culture Beat. Une sensibilité qui souhaite amener l'art dans la réalité du quotidien, créant ainsi un nouveau type de réalisme, où le contenu et la forme des œuvres affichent leur aspect brut<sup>112</sup>. Bien qu'associées aux matériaux pauvres, ces œuvres composites vont à la fois évoquer la richesse de leur contexte économique et rendre la consommation visible par le fait d'en récupérer les biens.

---

<sup>111</sup> Premier mouvement de contre-culture américaine à s'inscrire en marge de la culture officielle, dont la dénomination et les idées proviennent entre autres de la rencontre entre les écrivains Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs (SOLNIT 1995). Le mouvement Beat dénonce le boom de la consommation, l'implantation de la télévision et, entre autres, l'exclusion des minorités ethniques.

<sup>112</sup> PHILLIPS 1995, p. 36-37. L'auteure rapporte à ce propos cette citation de Jack Kerouac : « I love it because it's ugly. »

La première vague d'assemblages produits sur la côte Ouest américaine va se développer autour de trois figures dont celle du sculpteur Clay Spohn (1898-1977) (Starr 1988) qui procède par assemblage d'objets trouvés et de rebuts. Il n'y a pas chez lui l'idée de désacralisation de l'art présente chez Dada. Il s'agit plutôt de montrer la valeur changeante des objets liée aux schémas de consommation qui se modifient continuellement. Alors que Wallace Berman (1926-1976) (Starr 1988) crée, de 1946 à 1956, différents assemblages réalisés avec des bouts de bois trouvés sur lesquels il colle des poignées de porte et des photographies, conférant un aspect religieux à ses sculptures. Enfin, Wally Hedrick (1928-2003) (Starr 1988) produit des pièces à l'aide de postes de radio, de télévisions (qui ne sont toutefois pas allumées) ou de machines à laver récupérés dans les décharges, pour ensuite les recouvrir d'empâtements de peinture. Le choix de travailler par assemblage sera d'ailleurs souvent dicté par nécessité économique. Les articles de consommation jetés sont ainsi une source d'approvisionnement importante en plus d'offrir un nouveau vocabulaire aux artistes qui, pour les utiliser et se les approprier, vont les transformer (Starr 1988).

Les artistes de San Francisco sont également très actifs. Jess Burgess Collins (1923-2004) travaille dans les années 1950 à plusieurs séries de collages et d'assemblages (Solnit 1995) dans lesquels les objets trouvés sont transformés. Alors que Bruce Conner (1933-2008), le constructiviste Beat par excellence, réalise des œuvres qui reposent sur l'accumulation d'objets et dont les sujets sont souvent de nature morbide. Citons pour exemple l'œuvre *Child* (fig. 7) qui représente un enfant prisonnier de sa chaise haute. L'assemblage révèle l'atmosphère qui règne en Californie suite à la Seconde Guerre mondiale où les disparités économiques au sein de la population se font sentir (Solnit 1995). On y dénonce les excès engendrés par le boom économique de l'après-guerre. En s'approvisionnant dans les décharges et les brocantes, les artistes reprennent en fait la culture matérielle de leur époque pour mieux faire étalage du capitalisme régnant et en reprendre les codes dans leurs

œuvres. L'esprit Dada y trouve une résonance particulière. Les premiers artistes de l'assemblage pratiquent ainsi un art en marge de la société, mais dès les années 1960, ces pratiques produisent une plus grande adhésion. Ce qui a pour effet de sortir l'assemblage d'un certain retranchement et de permettre aux plus jeunes artistes de relancer l'exploration du médium (Starr 1988).

Edward Kienholz (1927-1994) est un autre représentant important de l'assemblage californien. Il réalise en règle générale des œuvres de grand format et intègre les objets qu'il rassemble dans des environnements qui représentent certains lieux et espaces associés au quotidien (salon, cuisine, hôpital, voiture, restaurant) et qui deviennent de grotesques *memento mori*<sup>113</sup>. Leur échelle et leur opulence rappellent d'ailleurs l'esprit des scénographies des expositions surréalistes. Il crée ce qu'il appelle des « tableaux<sup>114</sup> » (fig. 8) dans lesquels les déchets et les objets collectés dans les bric-à-brac sont utilisés pour construire une théâtralité, l'artiste allant puiser dans l'histoire des tableaux vivants du XIX<sup>e</sup> siècle. Il met en scène l'homme ordinaire dans une réalité qui est d'une extrême actualité par l'insertion d'objets de son époque (Seitz 1961). Il y ajoute même des odeurs, de la musique et des débris, afin d'imprégner une atmosphère à ses environnements dans lesquels les spectateurs pouvaient alors pénétrer. L'artiste cherche à dépeindre une réalité à partir de la culture matérielle et c'est dans sa recherche de matériaux qu'il y parvient : « I really begin to understand any society by going through its junk shops and fleamarkets. It is a form of education and historical orientation for me. I can see the results of ideas in

---

<sup>113</sup> WALTER 2005, p. 511.

<sup>114</sup> Un terme qu'il adopte en 1961 à propos de ses environnements théâtralisés. Son premier « tableau », intitulé *Roxy* (1961) est présenté en 1962 à Los Angeles et reconstitue l'intérieur d'un bordel de Las Vegas dans lequel se trouvent plusieurs prostituées représentées par des mannequins (WEINHART 2011). L'œuvre fait partie aujourd'hui de la collection de François Pineau et on la présentait comme la « première installation » de l'histoire de l'art dans l'exposition *Éloge du doute* à la Punta Della Dogana à Venise (10 avril 2011 au 31 décembre 2012).

what is thrown away by a culture.<sup>115</sup> » Un propos qui révèle combien la consommation et la circulation des objets sont des matériaux signifiants. Avec le traitement que l'artiste leur réserve dans ses œuvres, on parle dans son cas d'un art du « décrépit » tant ses environnements ont pour thèmes la déchéance et la dégradation (Weinhart 2011) et non celui du merveilleux comme cela pouvait être le cas chez les surréalistes.

Notons également les œuvres de Paul Thek (1933-1988) qui se rapprochent du travail d'Edward Kienholz par leur côté expansif et leur intégration d'objets très variés. Thek est cependant plus incisif et réalise des assemblages qui sont parfois des scènes d'horreur dénonçant une certaine hypocrisie bourgeoise en réaction à l'univers d'Hollywood (Walther 2005). L'artiste a pour particularité de créer des œuvres immersives gigantesques, intégrant des matériaux éphémères (journaux, mouchoirs, sable) (Sussman 2010) et nécessitant un investissement important de par leur complexité physique. Dès la fin des années 1960, il commence à travailler ses installations directement dans le lieu d'accueil et cela a pour effet de créer une forme axée sur le processus<sup>116</sup>, nécessitant le travail de nombreux collaborateurs. On les présente à cette époque comme des environnements/expositions et l'artiste parle de « work in progress<sup>117</sup> » pour les décrire.

---

<sup>115</sup> WALTER 2005, p. 509.

<sup>116</sup> L'auteure utilise en fait l'expression « process-driven form » (SUSSMAN 2010, p. 15).

<sup>117</sup> SUSSMAN 2010, p. 98.



7. Bruce Conner, *Child*, 1959-60



8. Edward Kienholz, *Roxy's*, 1961

Ce qui est commun chez les artistes de la côte Ouest, c'est leur refus de la hiérarchie entre l'univers de la culture populaire et celui des beaux-arts, ce qui les amène à intégrer leur environnement dans leurs œuvres. L'assemblage devient ainsi une stratégie pour y parvenir :

It was a methodology that acknowledged the urban environment so central to the era, an environment of man-made materials endlessly decaying, becoming obsolete or outmoded, being replaced and accreting, a distinctly American environment. To work with materials which had already been made by others, already had meaning, was to acknowledge a status of the imagination in a world of used and artificed objects and images.<sup>118</sup>

La récupération de matériaux et leur recontextualisation dans l'art formulent ainsi une critique vis-à-vis de la société, tout en proposant une lecture parfois cynique de l'environnement immédiat<sup>119</sup>.

### **1.2.2. Les néo-dadaïstes**

À la même époque, c'est-à-dire dans les années 1950 et avec des préoccupations similaires, un certain nombre d'artistes sur la côte Est américaine redécouvrent les œuvres Dada (Haptgood 1994) dans le contexte social qui suit la Deuxième Guerre mondiale. Le terme néo-dada, attribué par les critiques et les historiens de l'art (Hoptman 2007), désigne moins un mouvement qu'une attitude artistique devant l'intégration de matériaux non artistiques. Harriett Janis et Rudi Blesh (1969) proposent pour leur part le terme de « factualisme » pour aborder un courant qui, de leur avis, repose sur les faits : le fait des matériaux pour eux-mêmes, les faits

---

<sup>118</sup> SOLNIT 1995, p. 85.

<sup>119</sup> «Prior to the development of the efficient mechanism of the sanitation department, the streets and alleys of Los Angeles and San Francisco offered up a bountiful harvest of urban detritus, and there were dumps and junkyards extending from Watts to Marin County » (STARR 1988, p. 14).

rationnels et irrationnels, l'entourage immédiat<sup>120</sup>. Au cours de cette période, on voit l'application des principes du collage à la tridimensionnalité pour former des assemblages et des environnements. L'utilisation des objets usuels par les néo-dadaïstes témoigne de préoccupations esthétiques et sous-tend le désir de découvrir la beauté plastique des objets ordinaires sans position politique ou idéologique, ni le désir de provocation qu'il pouvait y avoir dans les premiers ready-made. La vie fait plutôt irruption dans les œuvres avec la culture matérielle que ces artistes transportent et travaillent de manière novatrice.

Ces artistes retournent à la récupération de matériaux en faisant de l'assemblage leurs principaux moyens d'expression. L'insertion de matériaux du quotidien, et trouvés parfois au hasard, vient une autre fois s'ériger contre les conventions formelles avec pour volonté de faire des œuvres qui sont directement en contact avec le monde ambiant. Contrairement à Kurt Schwitters qui a pu faire un usage mélancolique des fragments collectés, l'emploi de matériaux de toutes sortes par les artistes du néo-dadaïsme est impersonnel et reflète davantage ce qui est à portée de la main de chacun. Tous les objets sont en fait considérés comme des matériaux propices à faire un art nouveau. L'intérêt envers ceux-ci n'est pas sans lien avec l'abondance des biens de consommation qui survient au même moment<sup>121</sup>.

Bien que l'usage du terme assemblage apparaisse d'abord chez Jean Dubuffet, celui-ci a été largement repris par la suite et désignera de manière plus spécifique une forme artistique. L'assemblage réfère essentiellement au geste de rassembler des objets

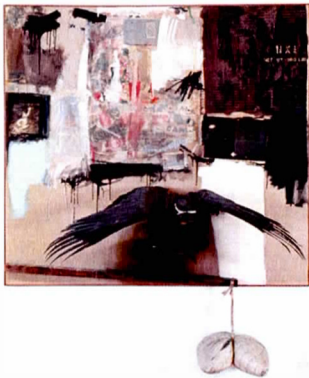
---

<sup>120</sup> « Factualism seems to be sweeping the world, its adherents deserting formal painting to embrace the castoff junk at the most rapid rate in history. » (JANIS 1969, p. 255).

<sup>121</sup> Dans un texte sur le postmodernisme et la société de consommation, Frederic Jameson observe l'érosion de la frontière entre la culture savante et la culture de masse qui entraîne un changement significatif. Les artistes sont à son avis fascinés par la culture commerciale qui surgit dans la vie de chacun. Pour lui, le postmodernisme correspond au moment où s'installe un nouveau type de vie sociale et d'ordre économique avec l'arrivée de la consommation de masse (JAMESON 1983 p. 112).



provenant de plusieurs sites et de les réunir. Ce qui a pour conséquence d'en faire une forme qui nous ramène constamment à son processus de fabrication<sup>122</sup>. L'assemblage d'objets trouvés poursuit l'exploration du collage, comme la stratégie du ready-made. Ce qui est d'abord un médium « underground » dans les années 1940 et 1950, comme nous avons pu le voir avec les artistes associés au mouvement Beat, se répand à une très large échelle lors des trois décennies qui suivent. Plusieurs termes vont d'ailleurs se succéder et on parlera tour à tour de constructions, de ready-made, d'appropriations, d'objets trouvés, de *junk sculpture*, voire de matériaux mixtes<sup>123</sup>.



9. Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959

Robert Rauschenberg est l'un des artistes les plus marquants de cette période. On dénote chez lui une attitude qui se rapproche de celle de Kurt Schwitters dans son utilisation de matériaux trouvés. C'est à partir de 1953 qu'il étend sa pratique du collage aux objets, en choisissant des matériaux soit pour la richesse de leur provenance ou pour leur propriété formelle, avec un intérêt pour les effets du hasard. C'est en 1954 qu'il réalise ses premières *combine-paintings* qui, comme leur nom

<sup>122</sup> « Assemblage is the only art form that consistently reminds us of the processes that brought it into being, as the use of real objects and materials from daily life evokes the activities we have pursued in order to live. » (STARR 1988, p. 9).

<sup>123</sup> On parlera aussi de Pop Art, Nouveau réalisme, factualisme, Commonism, Junk Art, Happening, Fluxus, Event art, etc. (STARR 1988, p. 9).



l'indique, intègrent les objets du quotidien au plan pictural (fig. 10). Ainsi, la toile fait place aux panneaux de bois, aux portes et aux surfaces improvisées sur lesquelles des objets sont disposés (animaux naturalisés, bouteilles, rideaux, couvertures, etc.). Ses œuvres mêlent des items variés de même que les médiums et les catégories usuelles (peinture, sculpture, photographie, gravure, artisanat). Dans ses œuvres dialoguent deux esthétiques : une première liée à la tradition des matériaux propres à la peinture, et une seconde qui intègre des débris et des artefacts trouvés dans son environnement :

To hold all this together, Rauschenberg's picture plane had to become a surface to which anything reachable-thinkable will adhere. It had to be whatever a billboard or dashboard is, and everything a projection screen is, with further affinities for anything that is flat and worked over – palimpsest, canceled plate, printer's proof, trial blank, chart, map, arial view.<sup>124</sup>

Ce que Rauschenberg invente en fait, c'est une surface picturale sur laquelle tout peut entrer. Ses œuvres sont des hybrides qui brouillent les frontières entre la peinture, la sculpture, le collage et les objets (Janis 1969), de même que la frontière entre champ artistique et culture populaire. L'artiste éprouve la réalité physique des choses et il prélève ses images, objets et formes pour introduire dans ses œuvres le réel le plus banal, comme a pu le faire déjà Kurt Schwitters 30 ans plus tôt. Il joue sur les multiples associations créées par la combinaison d'objets familiers, comme il remet en question les notions d'originalité et d'authenticité liées à l'œuvre d'art. Notons dans ce créneau la pratique de Richard Stankiewicz (1922-1983) qui fonde également sa démarche sur la collecte de débris et la récupération d'objets usagés. Comme Rauschenberg, il n'utilise jamais de matériaux neufs, mais ses assemblages prennent la forme de machines et de mécanismes (Janis 1969). Sans dissimuler la provenance de ses matériaux, il les assemble de manière à créer un nouvel objet.

---

<sup>124</sup> STEINBERG 1972, p. 88.

### 1.2.3. Les environnements

Nous pouvons situer les environnements qui apparaissent dans les années 1960 dans la foulée des assemblages. Ces derniers s'avèrent un type d'œuvre qui investit la totalité d'un espace, et dans lequel un spectateur peut entrer. Ils s'inscrivent dans le prolongement du *Merzbau* (fig. 5) de Kurt Schwitters de même que dans la lignée des expositions organisées par les surréalistes dans les années 1930 (Bishop 2005). Ces œuvres représentent une situation ou un contexte dans lequel peuvent aussi être insérés des personnages. C'est le cas notamment dans les pièces de George Segal (1924-2000) et d'Edward Kienholz qui, très tôt, vont créer des environnements pour dépeindre un certain milieu de vie américain. Plusieurs environnements sont également réalisés en lien avec des happenings (Kaprow 1968, Seitz 1961) et forment le contexte d'une action performative construits bien souvent avec des objets récupérés dans les décharges (Waldman 1992). Le terme « environnement » est d'ailleurs utilisé par Allan Kaprow pour nommer des œuvres éphémères de grand format (Reiss 1999) et qui, au sens littéral, forment un environnement pour les happenings, l'œuvre résidant dans l'interaction entre des gestes performés et l'espace construit pour accueillir ces mêmes gestes. Ainsi, même les happenings sont issus des collages et des assemblages (Lemoine 2006), et dans leur cas, ce qui est nouveau, c'est l'intégration du spectateur qui devient lui-même un élément de l'œuvre. Les happenings incorporent donc l'espace, leur auteur, le public et impliquent du mouvement, des costumes, du son, de l'éclairage, des odeurs.

L'idée est de travailler entre la peinture et la sculpture et d'impliquer un public venu sur place. La participation est caractéristique de la démarche de Kaprow, alors que Jim Dine et Claes Oldenburg (né en 1929) réalisent des environnements dans un désir de travailler avec un format d'œuvre plus imposant (Reiss 1999). Notamment à la Judson Gallery en 1960 (Berrebi 2006), Oldenburg présente *The Street* (fig. 10), une œuvre qui veut évoquer l'espace urbain. Elle est exposée durant près de trois mois et

est le théâtre d'une série de performances et de happenings et consiste en une véritable accumulation d'objets en carton faits à la main ou avec des matériaux récupérés de la vie quotidienne, attestant d'un vif intérêt pour la fabrication artisanale en opposition au ready-made (Buchloh 2012) et pour l'environnement immédiat comme le souligne Claes Oldenburg lui-même :

I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary.

I am for an art that takes its form from the lines of life itself that twists and extends and accumulates, and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.<sup>125</sup>

Oldenburg exprime une conception de l'art toute inclusive et qui prend directement forme du contexte matériel (culturel) de son époque<sup>126</sup>. Mais il y a chez lui un désir de confectionner lui-même ses objets et non de les trouver, comme vont en attester ses sculptures molles des années 1960 : « [...] my desire to imitate extends to the event or activity of making the thing I imitate. In one instance that is to be for a moment a sign painter, in another, for a moment a baker of cakes, in another a cutter of suits, etc., etc. » Manipuler et fabriquer des objets associés à la vie quotidienne, confèrent ainsi à l'artiste différentes figures et nous pouvons penser que les pâtisseries et les tailleurs qui apparaissent ici vont faire place aux archéologues et collectionneurs qui surgiront dans la culture matérielle utilisée par les artistes à compter des années 1980.

La construction d'environnements avec des matériaux de seconde main et des objets trouvés se pose aussi en réaction aux diktats du marché de l'art qui prend de plus en plus de place et commande un art plus facile à acquérir.

---

<sup>125</sup> BERREBI 2006, p. 99.

<sup>126</sup> Dans un ouvrage rétrospectif récemment publié sur les environnements de Claes Oldenburg produits dans les années 1960, Benjamin Buchloh (2012) note que c'est à partir de ce moment qu'il devient possible de concevoir une exposition dans son entièreté comme une accumulation de matériaux obsolètes.



10. Claes Oldenburg, *The Street*, 1960



11. Claes Oldenburg, *The Store*, 1961

Pour aller à l'encontre de celui-ci, les artistes vont se distancier des espaces conventionnels d'exposition pour créer des environnements dans des lofts industriels et des espaces alternatifs (Bishop 2005). Pour Kaprow, les galeries et autres lieux conventionnels de diffusion ne sont pas les endroits appropriés pour la transformation de l'expérience esthétique et tout le désordre qu'il souhaitait y produire<sup>127</sup>. L'utilisation de matériaux pauvres et la critique de l'espace conventionnel de l'art sont une caractéristique importante des environnements des années 1960. Il y a ainsi la volonté d'offrir une expérience authentique aux spectateurs qui dès lors peuvent même circuler dans les œuvres<sup>128</sup>. C'est dans cet esprit que Claes Oldenburg produit durant la même année deux versions de l'installation *The Street* (1960), la première dans l'espace expérimental de la Judson Gallery et la seconde à la Reuben Gallery, une galerie marchande (Hochdöfer 2012). L'artiste décale ainsi la performativité expérimentale de l'œuvre à une installation sous forme d'objets. Une manière de faire qu'il applique aussi à l'œuvre *The Store* (fig. 11) qui prend place d'abord dans un magasin loué et ensuite dans une galerie d'art<sup>129</sup>.

Ce qui relie les pratiques de Kaprow, Dine et Oldenburg est l'utilisation de matériaux abandonnés et trouvés un peu partout. Pour Julia Reiss (1999), l'esthétique du « junk » y est dominante et s'exprime à travers la volonté de créer une continuité entre leurs œuvres et la vie courante. Une attitude qui n'est pas sans rappeler celle de Kurt Schwitters et qui cherche à créer une nouvelle forme artistique à partir des

---

<sup>127</sup> Kaprow cherchait à causer un choc chez le spectateur : « the shock of the dirty and new unexpected in Kaprow's Environments sought to *confirm* the viewer's sense of self-presence : he tells us that 'all time you're *there*, getting into the act'. This 'authentic' revelation of the subject through the immediacy of first-hand experience was to become a recurrent theme in the rise of installation art in the 1960s. » (BISHOP 2005, p. 26).

<sup>128</sup> Paul Thek (1933-1988) accueille également les spectateurs dans ses installations qu'il qualifie de « processions » (BISHOP 2005), considérant les déplacements des visiteurs dans leur aspect rituel. Ses gigantesques installations faites de matériaux trouvés, intégraient également une dimension sonore et un éclairage théâtral. Il les retravaillait à chacune de ses présentations.

<sup>129</sup> Il s'agira de la Green Gallery à New York (HOCHDÖFER 2012).

débris d'une culture donnée. Cependant, les œuvres de Schwitters étaient réalisées pour être conservées, alors que l'utilisation de déchets dans les environnements participe à leur caractère éphémère. D'autant plus que les artistes utilisent des matériaux périssables (journaux, cordes, nourritures, ruban adhésif, papier hygiénique). Ainsi, tout est démantelé après la présentation et, il est même impossible de conserver les éléments en vue de représenter l'œuvre comme le remarque Jim Dine :

[...] it was all about junk. Finding things and putting them together... I just figured that if you worked on it long enough it worked and if it didn't you threw it away. There was enough trash to make other things work... When my show [at the Reuben] was over I just threw most of it away. That's what almost everyone did that year.<sup>130</sup>

Cette façon de faire se produit d'ailleurs à une époque où le consumérisme devient un signe de prospérité, particulièrement aux États-Unis. Pour certains auteurs et critiques, les environnements contiennent une critique implicite dans l'utilisation des restes produits par l'excès de cette culture commerciale (Reiss 1999). Mais ils dénotent également une fascination pour celle-ci. Citons en ce sens l'apport de John Chamberlain qui n'a de cesse, tout au long de sa vie, de récupérer des pièces de voiture et d'électroménagers, attestant d'une utilisation précédente (aluminium, mousse de polyuréthane) pour créer ses assemblages. L'artiste préfère néanmoins parler de matériaux « choisis » plutôt que « trouvés »<sup>131</sup>. Un fait qui signale une nouvelle manière de penser les matériaux où le hasard et la chance ne sont plus des facteurs déterminants. Ces derniers sont délibérément sélectionnés et leur assemblage, pourrions-nous penser, absorbe l'objet pour créer une sculpture originale.

<sup>130</sup> Jim Dine cité par REISS 1999, p. 21.

<sup>131</sup> « Some seem to think that I work with found pieces, but I don't. They're chosen, you see. The idea is that there has been a lot of magic implied in the choice. » (DAVIDSON 2012, p. 18).

Parallèlement à ce nouveau champ de recherche, les années 1960 voient apparaître du côté européen le Nouveau Réalisme<sup>132</sup> qui se situe également dans le courant de la contre-culture. Les artistes qui y sont associés veulent rendre tangible une nouvelle perception de la réalité dans leurs œuvres. On y prône d'ailleurs le retour à une « réalité sociologique<sup>133</sup> », à l'iconoclasme de Dada, ainsi qu'à l'esthétique du ready-made. Deux filiations dont le processus de création repose sur l'appropriation de fragments d'objets et de débris provenant de la réalité urbaine. Les artistes ont pour motivation d'intégrer les effets du capitalisme et mettent de l'avant des procédés d'addition et d'accumulation. L'objet y est vu comme le symbole de la société de consommation et il est collecté, récupéré, brisé ou utilisé comme tel. La collecte de rebuts est une activité importante, notamment chez l'artiste Arman (1928-2005) qui dit réaliser des enquêtes sociologiques et pour qui la figure de l'artiste doit s'apparenter à celle du témoin. Celui-ci accumulant et classant les rebuts dans des boîtes de Plexiglas (Lemoine 2006). Il s'agit en fait de donner une autre forme de présence au « réel » en le transposant dans la sphère de l'art. Ce que s'applique également à faire Daniel Spoerri (né en 1930) avec ses tableaux-pièges<sup>134</sup> et César (1921-1998) avec ses sculptures réutilisant des morceaux de ferrailles assemblés et soudés. Jean Tinguely (1925-1991), influencé par Rauschenberg, va fusionner l'art cinétique aux assemblages en proposant des machines faites de ferrailles, de déchets et de moteurs usagés dont l'exemple le plus illustre sera certainement l'œuvre *Hommage à New York* (1960) (Amline 1992).

---

<sup>132</sup> Un mouvement défini par Pierre Restany et qui sera essentiellement composé par Yves Klein, Arman, César, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely (AMELINE 1992).

<sup>133</sup> AMELINE 1992, p. 12.

<sup>134</sup> Les tableaux pièges de Daniel Spoerri consiste à fixer la disposition fortuite des restes d'un repas sur une surface qui placée à la verticale devient un tableau. Il colle donc ce qui arrive accidentellement et utilise le hasard comme procédé de création pour suspendre le flux d'activités du quotidien, comme celle de manger (AMELINE 1992).



Le *Junk Art* va ainsi recouper les pratiques des Nouveaux Réalistes, comme celles des artistes américains, rendant compte de démarches qui vont intégrer des objets manufacturés usagés et recueillis dans l'environnement de chacun. Il s'agira essentiellement pour ces artistes de reconnaître l'omniprésence de cette nouvelle culture matérielle intrusive, et non pas de la glorifier (Alloway 1961).

L'exposition *The Art of Assemblage* présentée au MoMA en 1961 sous la direction du conservateur William Seitz marque un point tournant dans la réception des pratiques de l'assemblage et propose un premier bilan sur le sujet de l'utilisation de la culture matérielle. L'événement, qui a également donné lieu à un symposium sur le sujet et dont les actes ont été publiés 30 ans plus tard (Elderfield 1992), réunit des œuvres historiques et contemporaines aux formes composites et aux matières diverses, montrant la prolifération de l'assemblage en tant que médium. Seitz reprend l'usage que Dubuffet a fait du terme en 1953<sup>135</sup> pour désigner des œuvres qui sont assemblées plutôt que peintes, dessinées ou sculptées et qui intègrent des éléments manufacturés ou naturels qui ne sont pas d'emblée destinés à un usage artistique. Il s'efforce de montrer la pertinence du médium en faisant remonter son origine aux collages cubistes et futuristes de même qu'en traçant une filiation avec le mouvement Dada pour souligner la richesse de son héritage et en dévoiler la continuité. Avec l'assemblage, il s'agit toujours de la même revendication dada : l'art peut être créé avec n'importe quel matériau (Seitz 1961) et s'avère un langage plastique qui peut utiliser librement une diversité de possibilités : les mots, les symboles, les signes, les objets. L'assemblage est ainsi compris dans la suite du collage<sup>136</sup> et est considéré comme la dernière forme qui résulte d'un mode de création par juxtaposition, initié par les cubistes. La transformation de la réalité opérée par le cubisme constitue donc

---

<sup>135</sup> Seitz écrit à ce propos : « The term "assemblage", used by Dubuffet, was adopted for this book and exhibition out of necessity, as a generic concept that would include all forms of composite art and modes of juxtaposition. » (SEITZ 1961, p. 150 note 5).

<sup>136</sup> Au sens où chacun des éléments conserve son identité en même temps qu'il participe à la composition d'une nouvelle entité.



un arrière-plan important. En tant que méthode de création, la juxtaposition donne place à différentes attitudes et est incorporée à toutes sortes de procédures techniques, mais son point de départ est toujours la réunion d'éléments dispersés et hétéroclites (Seitz 1961).

Les notions de découverte, d'accident, de même que de hasard reviennent constamment dans le discours de William Seitz. Il retrace l'histoire de l'art que nous venons de rappeler et montre comment celle-ci, du collage à l'assemblage, est profondément liée au phénomène de l'urbanisation, tout comme le stipule Lawrence Alloway (1961) à la même époque. : « Junk culture is city art. Its source is obsolescence, the throwaway material of cities, as it collects in drawers, cupboards, attics, dustbins, gutters, waste lots, and city dumps.<sup>137</sup> » La réflexion sur l'emploi de la culture matérielle en tant que telle dans les pratiques artistiques s'amorce ainsi par le biais de l'assemblage et le contexte urbain est posé comme un élément clé pour les comprendre.

Dans les actes du colloque publiés ultérieurement, Lawrence Alloway souligne comment ces œuvres créent une familiarité étant donné qu'elles prennent pour matériaux des objets ou des rebuts que nous connaissons dans d'autres contextes (Elderfield 1992). Cette nouvelle forme d'art fait en sorte qu'il n'y a plus d'illusion, plus de pureté matérielle du médium et que les objets utilisés dans les œuvres sont les objets originaux et non plus leur représentation. Si des débris, des déchets, de la nourriture ou des items populaires peuvent entrer dans la composition d'une œuvre d'art, cela annule toute discrimination artistique et hiérarchisation des matériaux. L'assemblage comme forme artistique défie et oblitère les catégories artistiques. Il est un médium qui travaille directement avec les matériaux tirés du quotidien et qui

---

<sup>137</sup> ALLOWAY 1961, p. 78-79.

transforme le banal, le laid, le dispersé, le déchet, le commercial en objets significatifs et, à l'époque, provocateurs (Seitz 1961).

Ainsi, *The Art of Assemblage* diffuse et popularise l'usage du terme assemblage en le présentant comme un médium à part entière et une forme artistique qui insiste autant sur la disparité des éléments que sur leur combinaison. À vrai dire, il est le symptôme d'une prédisposition spécifiquement moderne affirme Seitz, similaire à la flânerie baudelairienne qui s'intéresse au transitoire et à ce qui est caractéristique de son époque. L'assemblage des années 1960 vient donc élargir l'usage des objets industriels dans les œuvres et deviendra l'un des procédés les plus utilisés par la suite (Lugli 2000).

L'exposition a depuis été reconnue comme un événement majeur<sup>138</sup> (Elderfield 1992, Hapgood 1994, Taylor 2005, Whiteley 2011) dans l'histoire des pratiques artistiques utilisant la culture matérielle. Le commissaire réunit pour la première fois un nombre important d'œuvres procédant de l'assemblage et du collage<sup>139</sup>, qui jusque-là, étaient présentées de manière isolée. Un rassemblement de pratiques qui démontre l'importance du phénomène et Seitz publie par la même occasion un premier ouvrage sur le sujet, dont l'un des thèmes sous-jacents réside dans l'analyse de la valeur artistique donnée à des objets et des matériaux ayant été utilisés précédemment par d'autres. L'auteur va d'ailleurs lier cette pratique à une approche poétique plutôt que politique.

---

<sup>138</sup> Pour une analyse plus en profondeur de l'exposition voir le chapitre « The Cultural Life of Detritus : From *Objet Trouvé* to the *Art of Assemblage* » de l'ouvrage *Junk: Art and the Politics of Trash*, où Gillian Whiteley (2011, p. 31-53) qui examine plus attentivement les origines du projet, son organisation, les stratégies du commissaire et le récit autour des œuvres.

<sup>139</sup> L'exposition réunissait plus de 250 œuvres (SEITZ 1961).

La puissance polysémique de la culture matérielle contemporaine s'offre ainsi à tous (autant à l'artiste qu'au spectateur) et Seitz en définit l'utilisation au sein d'œuvres qui brisent les catégories artistiques traditionnelles et laissent présager le brouillage à venir entre les disciplines avec l'arrivée du postmodernisme (Whiteley 2011).

Ce qu'apporte William Seitz en fait, c'est la démonstration de la diversité des matériaux pouvant faire partie prenante d'une œuvre d'art<sup>140</sup> : « Found materials are works already in progress : prepared for the artist by the outside world, previously formed, textured, colored, and even sometimes entirely prefabricated into accidental 'works of art'.<sup>141</sup> »

### **1.3. Après 1960 : les pratiques du postmodernisme et de l'art contemporain**

#### **1.3.1. Les années 1960**

À partir des années 1960, les regroupements artistiques cohésifs – tels que ceux vus précédemment et caractéristiques de la modernité – ne sont plus la norme. Il y a certes des affinités entre certains types de démarches artistiques, mais on ne parle plus autant en termes de mouvements et d'écoles. Ce sont davantage des tendances qui sont identifiées et relevées dans l'utilisation de la culture matérielle par les artistes, moins iconoclastes cette fois et sans la motivation de repousser les limites par leur utilisation de matériaux non artistiques (Groys 2008). Il ne s'agit plus de montrer jusqu'où il est possible d'aller à l'encontre des conventions, mais plutôt de partir des acquis apportés par le modernisme, dont celui d'avoir ouvert la voie aux nouveaux matériaux. Il n'y a donc plus de comparaison avec la tradition héritée et d'impératif à s'inscrire dans une démarche résolument nouvelle. Les questions liées à la répétition, de même qu'à la reproduction vont ainsi devenir de nouveaux motifs de réflexion où l'art se montre pour ce qu'il est, c'est-à-dire comme une proposition faisant partie

---

<sup>140</sup> Pour Gillian Whiteley (2011), l'événement a un impact considérable et va jusqu'à influencer l'enseignement des arts, où il devient dès lors admis que l'art peut être fait à partir d'une diversité de matériaux.

<sup>141</sup> SEITZ 1961, p. 85.

d'une séquence infinie de possibilités et sans quête de vérité (Groys 2008). Sans trop vouloir nous éloigner de notre sujet, rappelons, comme le précise Fredric Jameson (1983) que les artistes des années 1960 doivent prendre en compte l'héritage moderniste qui s'étend sur près de quatre-vingts ans : « [...] writers and artists of the present day will no longer be able to invent new styles and worlds—they've already been invented ; only a limited number of combinations are possible ; the most unique ones have been thought already.<sup>142</sup> » De même que les créateurs sont marqués par l'arrivée d'un nouveau type de société, avec de nouveaux modes de consommation qui émergent. Les traits du postmodernisme se manifestent selon Jameson dans la nouvelle superficialité qui se développe avec la culture de l'image, de même qu'avec la fragmentation de notre expérience du temps où nous sommes amenés à vivre dans un éternel présent<sup>143</sup>.

Cette culture de l'image se manifeste, entre autres, dans l'art vidéo qui, dès ses débuts, va rassembler l'outil par excellence, le téléviseur<sup>144</sup>. C'est le cas chez Wolf Vostell (1932-1998) qui, dès 1958, réalise une première œuvre, *Cycle Black Room*, où sont utilisés des téléviseurs qui diffusent des images. Cette pièce laisse présager de ses assemblages et installations à venir, où il dénonce le pouvoir d'uniformisation et de contrôle exercé par la télévision. Les téléviseurs vont notamment être intégrés à des sculptures, manipulés, altérés et combinés à des objets récupérés comme à des déchets ou des restes évoquant pour l'artiste la société de consommation. Une violence est perceptible dans le traitement des téléviseurs et est maintenue lors de happenings que réalise Wolf Vostell dans le cadre d'événements Fluxus (Terraroli

---

<sup>142</sup> JAMESON 1983, p. 115.

<sup>143</sup> Cette absence de continuité amenant l'arrivée d'un sujet schizophrène condamné à vivre dans un présent perpétuel : « In other words, schizophrenic experience is an experience of isolated, disconnected, discontinuous material signifiers which fail to link up into a coherent sequence. » (JAMESON 1983, p. 119).

<sup>144</sup> Bien que le téléviseur, en tant que moniteur, soit le support de diffusion de la vidéo, ce que nous voulons pointer ici sont les artistes qui l'utilisent aussi comme objet et qui en réunissent plusieurs dans leurs œuvres.

2009). De même, l'artiste Nam June Paik (1932-2006) intègre un nombre important de téléviseurs dans ses œuvres sculpturales et installatives au début des années 1960. Il le fait cependant avec davantage d'humour et d'ironie, dans un désir d'expérimentation alliant une curiosité vis-à-vis de l'objet considéré comme un médium en soi. Il s'agit plutôt chez Paik d'une volonté d'appropriation, libérant l'objet de la fonction à laquelle il est habituellement relégué (Terraroli 2009). Il manipule autant l'objet lui-même, que les images diffusées sur les écrans. Ses installations monumentales tardives des années 1980 et 1990<sup>145</sup>, qui se présentent sous forme de tours de moniteurs ou de murs recouverts d'écrans révèlent, comme chez Vostell, une surenchère médiatique.

Les artistes utilisent ainsi la culture populaire, ses items, sa matérialité autant comme source iconographique que sujet de leurs œuvres. C'est ce que font, entre autres, les artistes du Pop Art. L'exposition *The American Supermarket* (1964) célèbre la culture de la consommation en créant un événement-happening où magasiner est proposé comme forme artistique. Les artistes juxtaposent des biens de consommation aux œuvres, montrant ainsi la mince frontière entre l'art et la vie quotidienne (Grunenberg 2002). Alors que du côté de l'Arte Povera, l'utilisation de la culture matérielle sert dans certains cas à créer un point de jonction entre le monde de la nature et celui de la culture, les objets manufacturés (tubes fluorescents, verre, vêtements) se trouvant juxtaposés à des matières naturelles (fruits, animaux, terre) (Christov-Bakargiev 1999). Les artistes modèlent un langage non-médiatisé et, pour ce faire, procède à partir de matériaux dont nous faisons directement l'expérience au quotidien, explorant différentes perceptions sensorielles. Germano Celant (1989) rapproche les pratiques des artistes italiens aux pratiques des minimalistes américains, voyant dans

---

<sup>145</sup> Notamment l'œuvre *The More the Better* réalisée pour les Jeux Olympiques de Séoul en 1988 et qui réunissait 1003 moniteurs allumés, de même que *Electronic. Superhighway : Continental U.S., Alaska, Hawaii* produit en 1995 et assemblant pas moins de 313 écrans sur un mur (TERRAROLI 2009).

les deux cas une esthétique de la ville qui joue sur la complexité et l'artificialité du nouveau contexte social. L'Arte Povera porte d'ailleurs son attention sur le banal, le primaire, voulant que l'objet d'art « parle<sup>146</sup> » à l'aide des choses :

[...] rien ne s'oppose plus à l'usage de matériaux illimités, ni à la coïncidence entre l'être et l'œuvre. Le piège c'est qu'il n'existe plus de manière esthétique et que le travail joue de n'importe quel corps, mais on court le risque de sombrer, à tout jamais, dans le « Tout » [...].<sup>147</sup>

L'apport des artistes de l'Arte Povera à l'exposition *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann, est notoire et illustre comment ceux-ci transforment les significations culturelles et naturelles des matériaux (Christov-Bakargiev 1999). Un événement fondateur dans l'histoire des expositions d'art contemporain et qui atteste de ce changement de paradigme en termes des pratiques artistiques qui se positionnent en rupture avec les conceptions traditionnelles et modernistes de l'art. Comme le titre l'indique, ce sont les attitudes des artistes, c'est-à-dire leur processus de création, qui donnent forme aux œuvres.

C'est dans cette ligne d'esthétisation des matériaux manufacturés rejetés (Taylor 2005a, Christov-Bakargiev 1999) que se développent dans le milieu des années 1970 et ce, jusque dans les années 1980, les pratiques de rassemblement d'objets de la New British Sculpture, une dénomination donnée à la production d'un groupe d'artistes partageant un même intérêt pour l'utilisation de matériaux non traditionnels en sculpture. Les objets y sont manipulés de manière à laisser leur altération apparente. Aucun item ne peut d'emblée être disqualifié et ces sculpteurs travaillent directement avec des articles associés à la consommation de masse, sans nécessité de les altérer ou de les modifier pour qu'ils deviennent des matériaux artistiques. Tony Cragg (né en 1949) en est l'un des plus notoires représentants et il travaille essentiellement avec des matériaux collectés qu'il dispose selon des motifs formels. Ses sculptures

---

<sup>146</sup> CELANT 1989, p. 27.

<sup>147</sup> CELANT 1989, p. 50.

prennent souvent forme au sol et sont réalisés au moyen d'une pléthore d'objets ou de fragments manufacturés, classés parfois par couleur et organisés pour former un motif, perdant ainsi leur caractère individuel pour reproduire une nouvelle entité à travers leur rassemblement (fig. 12). Ses œuvres *re-présentent* la culture matérielle du quotidien et l'expérience qu'il en propose, nous permet de reconsidérer la relation que nous entretenons avec elle (Neff 1987). L'art de Tony Cragg, qui procède directement des biens de consommation, repose donc sur la combinaison des objets et leur potentialité à faire image. Il révèle certaines propriétés des objets dévalués et consommés, qu'il s'exerce à récupérer dans son cadre de vie<sup>148</sup>, une caractéristique importante des expérimentations d'alors :

[...] the materials tended to be whatever was to hand, inexpensive and readily available. If convenience and economy played a large part in the selection of this scrap, when incorporated into sculpture it retained little sense of its former identity, though it bore all the signs of having had a former life. Despite the fact that it was largely recovered from local sites, it was not regarded as carrying urban connotations as such. It was felt to be quite anonymous – simply stuff.<sup>149</sup>

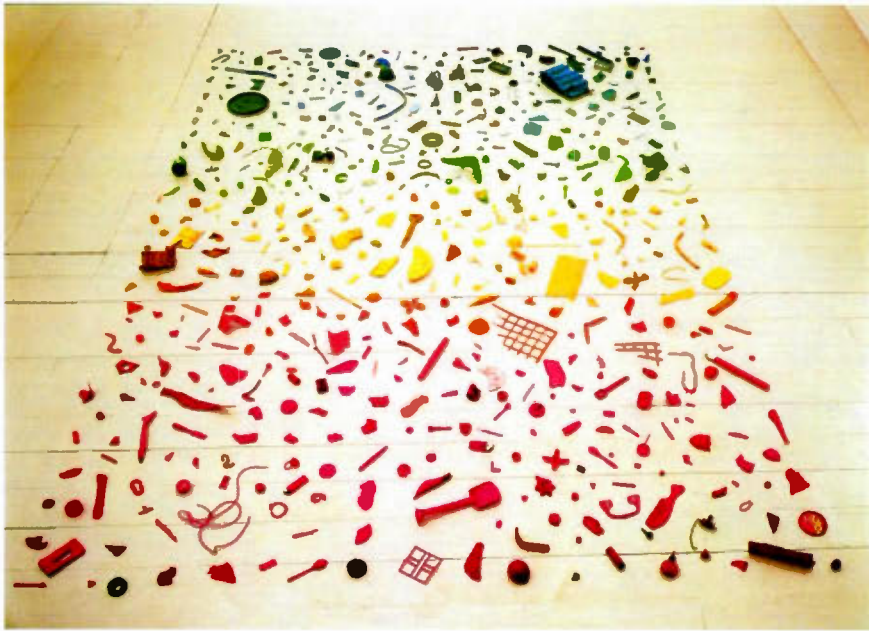
L'intégration de la culture matérielle répond ainsi à des besoins d'approvisionnement et le fait qu'elle soit prélevée directement dans les alentours, souligne son abondance. Ce qui retient également l'attention de Cragg, c'est le fait que l'objet porte les signes de sa vie « d'avant » malgré la perte de son identité et de sa fonction dès lors qu'il devient intégré à une œuvre. Bill Woodrow (né en 1948) est un autre représentant important de la New British Sculpture. Il va également s'approprier en matériaux dans les décharges et dépotoirs, de même qu'utiliser des appareils domestiques et des voitures qu'il altère, mais laisse reconnaissables pour les insérer dans un autre contexte (Terraroli 2009). Certains parlent d'objets dé-manufacturés (fig. 13)

<sup>148</sup> À chacune des sculptures qu'il est invité à réaliser dans un lieu spécifique, il procède à la collecte des matériaux directement sur place et ce sont la plupart du temps des objets manufacturés utilisés pour leur couleur, leur forme, leur volume et toutes les associations à la vie courante des habitants du lieu. (WALDMAN 1992).

<sup>149</sup> NEFF 1987, p. 41.



(Lemoine 2006). L'importance est donnée au prélèvement des biens matériels courants et à l'utilisation de ce qui est disponible, afin de rendre compte de la civilisation industrielle (Neff 1987). De même, Richard Deacon (né en 1949) utilise des matériaux industriels peu coûteux et trouvés dans les dépotoirs ou sites de démolition (Taylor 2005a). Les matériaux utilisés viennent ainsi, dans les années 1960 et 1970, connoter la vie quotidienne, la culture de masse et l'environnement immédiat, alors que dans les années 1980, les matériaux trouvés vont questionner nos habitudes culturelles (Bishop 2005).



12. Tony Cragg, *New Stones – Newton's Tones*, 1978





13. Bill Woodrow, *BW60 - Armchair, washing machine and Kurumba Mask*, 1982

### 1.3.2. Les musées d'artistes

Au tournant des années 1970, l'apparition d'œuvres prenant la forme de musées fictifs fait également partie de cette tendance critique associée au post-modernisme. Plusieurs artistes reprennent le musée et l'exposition comme modèles pour la présentation de leurs rassemblements d'objets. Deux modalités qui indiquent comment regarder les items choisis<sup>150</sup>, car la manière de les montrer et de les inscrire dans un discours devient un élément intégral de cette approche<sup>151</sup>. Ainsi, dans les œuvres prenant la forme de musées, on retrouve, en général, davantage de mobilier (vitrines, présentoirs, cabinets), de textes (étiquettes, cartels, textes d'introduction),

<sup>150</sup> L'exposition est une stratégie culturelle : « Elle [l'exposition] se distinguerait ainsi de l'œuvre d'art en ce qu'elle serait non pas réflexive, mais transitive. À la différence de celle-là, elle ne se montrerait pas, elle montrerait. Mieux, même : elle serait au service de ce qu'elle montre. Non seulement elle montrerait des « choses », mais toujours indiquerait comment les regarder. » (DAVALLON 1999, p. 7).

<sup>151</sup> Ce qui les rapproche certainement des collectionneurs pour qui le fait d'amasser des objets vise essentiellement à les exposer au regard (POMIAN 1987).

ainsi qu'un parcours de visite plus établi (Putnam 2002). Le système de présentation muséale pensé par l'artiste devient un procédé de recontextualisation de la culture matérielle. Les artistes qui en reprennent le modèle dans leurs œuvres utilisent donc sa rhétorique à leur compte<sup>152</sup>. Comme le notait déjà Walter Grasskamp dès la fin des années 1970 : « le musée n'est qu'une manifestation de la réplique du processus intellectuel le plus important, en l'occurrence, l'habileté de créer des rapports inusités ainsi que des distinctions.<sup>153</sup> » En reprenant ces structures, les artistes articulent autrement sa fonction d'exposition pour montrer comment tout l'arsenal de présentation modifie la perception des objets. Les musées personnels marquent en fait le début de l'installation.

Les artistes réutilisent donc les principes d'organisation et son mode de présentation, dont l'usage de la vitrine notamment, une pratique dont Marcel Duchamp et Joseph Cornell ont certainement été des précurseurs. Chez Cornell, la boîte vitrée est une stratégie qui lui permet d'assembler des éléments trouvés. Elle contient les souvenirs, les références, les réminiscences et ouvre sur un univers miniature. L'idée du musée personnel prend d'abord la forme d'un tableau-objet mis sous vitrine. Il faut attendre les expérimentations liées aux environnements et aux happenings pour que le musée personnel investisse un plus grand espace.

Marcel Broodthaers (1924-1976) avec l'œuvre *Musée d'art moderne / Département des aigles* (1968-1975) crée un musée fictif qui rassemble toutes sortes d'objets et d'images sur la figure de l'aigle. Il montre comment un même motif, celui de l'aigle, peut être décliné de multiples façons et comment ce sont ces emplois qui le font

---

<sup>152</sup> « The museum's classification and display of its collection can have an aesthetic quality which may parallels with and influence on art practice, and many artists are also interested in investigating methods used by museums in presenting an 'official' cultural and historical overview. » (PUTNAM 2002, p. 7).

<sup>153</sup> GRASSKAMP 1978, p. 147.

exister. Les principes du musée – collection, conservation, exposition – y sont repris de manière ironique et il en décline les mécanismes.

Citons également, dans ce même esprit, le *Mouse Museum* (1965-1977) de Claes Oldenburg qui, s'inscrit dans la même logique. Le bâtiment en forme de tête de souris stylisée rempli d'objets collectés, de jouets et de maquettes d'œuvres provenant de son atelier, en est une autre déclinaison. Dénombrant près de 400 items, l'absence d'étiquettes et la présentation linéaire des objets dans une vitrine, construit un musée dont le sens échappe aux visiteurs. Il s'agit en fait d'un cahier de notes en trois dimensions qui prend forme (Buchloh 2012), où l'artiste montre et étale tous les objets qui se sont accumulés dans son atelier, de même que certaines idées d'œuvres non encore réalisées<sup>154</sup> dans une présentation qui ne hiérarchise pas les éléments.

Le cas des musées personnels ou fictifs reprend la notion de cadre, car l'institution muséale – même symbolisée – inscrit l'œuvre dans un discours. La forme du musée personnel participe ainsi à inscrire l'œuvre dans une histoire, car de manière sous-jacente, les artistes y posent un regard sur la mémoire et la conservation de leur création. De même, ce type d'œuvres révèle combien la présentation d'un ensemble d'objets sous-tend leur sélection et comment la manière de les rassembler possède une charge et peut rendre étranges les objets les plus familiers (Currall 1948). Le musée recadre et souligne par son éclairage, son dispositif, sa proposition de parcours, etc. Un propos qui sera particulièrement mis de l'avant dans l'exposition *Museum as Muse* présentée au Museum of Modern Art en 1999 et organisée par le conservateur Kynaston McShine (1999).

---

<sup>154</sup> Il dira lui-même à propos de ces objets : « Studio objects, objects of curiosity, which have occurred in the manufacture of artworks... or partial stunted abandoned works which have called out to be saved. A certain pathos is evident and unavoidable in objects such as these and others like them, outside the studio... they are 'left behind.' They say something so they are not thrown away, but they do not say it all, do not say enough, and so they are hidden, and neglected like an unbright child. Crippled in some way. » (Claes Oldenburg cité dans BUCHLOH 2012, p, 263).

Le musée personnel comme pratique de l'art du XX<sup>e</sup> siècle s'oppose néanmoins à l'idée de cube blanc qui a prévalu comme cadre de présentation de l'art moderne. Il est à la fois une critique de l'institution muséale, comme un médium permettant d'étaler et de présentifier un imaginaire sous forme de rassemblement d'objets : « Le moi est le sujet fondamental du musée personnel et le principal moyen d'exprimer les mythologies et les idéologies propres aux artistes.<sup>155</sup> » Rappelons que les artistes accumulent leurs œuvres et qu'ils deviennent inévitablement les conservateurs de ce qu'ils créent et peuvent ainsi récupérer d'œuvre en œuvre leurs matériaux. C'est le cas de l'œuvre *Beuys-Block* (1970-1986) de Joseph Beuys (1921-1986) présenté au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt depuis le début des années 1970 et qui est en fait un concentré de son œuvre. On y retrouve quantité d'objets et de matériaux que l'artiste a manipulés et qui se déploient dans une multitude de vitrines occupant plus de sept salles (Putnam 2002). Alors que *Musée sentimental* créée par Daniel Spoerri en 1977 à l'occasion de l'ouverture du Centre Pompidou et qu'il va reprendre par la suite, joue davantage avec l'idée de l'objet culturel trouvé dans un contexte géographique précis. Plus près de nous, pensons au travail de l'artiste Irene F. Whittome qui a décliné le motif du musée à maintes reprises dans des œuvres comme la série du *Musée blanc* (1975-1976) et le projet *in situ Le Musée des traces* (1989). L'artiste collecte et arrange des objets divers (cartes géographiques, bouts de bois emballés, carapaces de tortues, etc.). Ces types de rassemblement d'objets procèdent de manière à créer une nouvelle réalité et réutilisent à leur compte le foisonnement matériel que l'on peut retrouver dans notre environnement, comme dans l'atelier ou au musée. Ils constituent d'une certaine façon des hétérotopies par excellence (Foucault 1967).

---

<sup>155</sup> PUTNAM 2002, p. 68.

### 1.3.3. Les inventaires



14. Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971

Les inventaires constituent une autre forme prisée pour les rassemblements d'objets et la fabrication de « mythologies individuelles<sup>156</sup> ». Nombreux sont les artistes en France dans les années 1970 à être influencés par les travaux de Claude Lévi-Strauss et le structuralisme, appliquant les méthodes des sciences humaines à leurs œuvres (enquête, inventaire, recherche)<sup>157</sup>. Christian Boltanski (né en 1944) crée dès les années 1970 des œuvres qui se présentent comme des accumulations de traces matérielles attestant et évoquant la vie d'un individu. Les objets et documents réunis sont chez lui le support d'histoires à reconstituer et à interpréter (Grenier 2011). Pour ce faire, il utilise dans *Vitrine de référence* (fig. 14) des items provenant de son enfance où il mêle également des objets trouvés, alors que dans les *Inventaires* il donne à voir les objets ayant appartenus à des individus<sup>158</sup>. Leur mise sous vitrine

<sup>156</sup> Le terme fut utilisé par Harald Szeeman lors de la Documenta 5 de Kassel en 1972 et désignait une section de l'exposition comprenant une trentaine d'artistes (dont Christian Boltanski, Joseph Cornell, Lucas Samaras, Paul Thek) dont l'œuvre était attaché à un énoncé personnel et qui évoquait le « cosmos » subjectif de tout artiste procédant d'une sorte de mise en récit de soi et résultant sur des œuvres aux formes multiples. Voir DERIEUX 2007, p. 95-154.

<sup>157</sup> Il s'agit en fait d'un groupe informel composé de Didier Bay, Paul-Armand Gettem, Annette Messenger, Jean le Gac, André Cadéré, Sarkis et Christian Boltanski (GRENIER 2011, p. 221-222).

<sup>158</sup> GRENIER 2011, p. 18-25.



reprend les modalités de présentation de l'ethnographie et révèle d'une certaine façon le potentiel biographique de la culture matérielle. L'artiste reprend les objets choisis d'une personne pour aborder une certaine universalité : « Les objets usagés que présentent les *Inventaires* sont eux aussi chargés de cette humanité essentielle qui ne renvoie pas à quelqu'un en particulier, mais conserve la trace d'une appartenance.<sup>159</sup> » Ainsi, se dresse en filigrane une réflexion sur les mœurs d'une époque et sur les objets qui, finalement, deviennent les vestiges d'un individu. La récupération d'objets usagés qui est partie prenante de la démarche de l'artiste dès ses débuts<sup>160</sup>, annonce les œuvres des années 1980 et 1990 où il reprend des tas de vêtements qui, par métonymie, sont identifiés à la présence humaine et évoquent les amoncellements d'objets vus dans les camps de concentration durant l'Holocauste (Grenier 2011). Son processus de travail l'amène à produire des expositions-œuvres avec des éléments trouvés sur place (donc communs à une population) et qui sont éphémères (Grenier 2011), mais qu'il pourra raviver et actualiser dans différents lieux, confiant souvent la tâche à d'autres de les rassembler (Reiss 1999). De même, ses installations des années 2000 prennent un aspect théâtral avec l'usage qu'il fait de l'éclairage, du son, ainsi que dans la création d'une scénographie qui transforme la totalité d'un espace (Grenier 2011).

Annette Messenger (née en 1943) s'inscrit également dans le courant des « mythologies personnelles » et a recours à toutes sortes de documents pour mettre en forme sa condition de vie comme femme et artiste. Elle récupère les objets les plus

---

<sup>159</sup> GRENIER 2011, p. 39.

<sup>160</sup> Christian Boltanski développe une conception très sensible de la culture matérielle et des objets « trouvés » qu'il exprime à plusieurs reprises dans des textes et entrevues : « J'ai fait plusieurs œuvres avec des bureaux d'objets perdus. Ce qui est très touchant avec les objets perdus, c'est qu'ils sont sans histoire. Je connais la pipe que je suis en train de fumer, quelqu'un me l'a donnée, mais si je la perds dans la rue, elle n'a plus d'histoire. Plus personne ne la connaît. La beauté des tas de clefs perdues et des objets trouvés réside là. Ils sont tellement importants pour chacun de nous et, le moment d'après, ils ne sont plus rien. » (GRENIER 2011, p. 184).

anodins et les intègre à une pratique qui accommode les trouvailles. Elle crée dès le début des années 1970 ses *Albums de collections*<sup>161</sup> où se déploient différents inventaires par sujet. Tout ce qu'elle y consigne est annoté, disséqué, décoré et réassemblé de manière à s'approprier le matériel consigné (Duplaix 2007). Les objets qu'elle travaille deviennent une sorte de substitut d'elle-même ou des autres. Des *Albums*, elle passe ensuite aux vitrines où elle fait étalage d'objets récupérés, ceux-ci exprimant quelque chose du privé par leur caractère usagé. Le travail à partir de matériaux tirés du quotidien ne requiert en fait que des procédés familiers et l'artiste s'approprie différents objets par leur rassemblement, leur arrangement et, plus tard, par leur dissection. Les jouets en peluche font leur apparition dans ses œuvres dans les années 1980 et deviennent de nouvelles effigies de l'artiste, de même qu'elle collecte divers objets (livres de poche, romans, animaux naturalisés) qui rendent manifeste sa pratique de la récupération et sa relation aux objets car, comme le précise Sophie Duplaix, son travail consiste à transformer des éléments (trouvés, achetés, donnés) qui s'accumulent dans son atelier. Un espace qui devient toujours plus rempli et exigu : « Chez moi, je suis très entourée, jamais seule, vivant avec mes personnages, mes « répliquants », des centaines de fragments de corps, des oiseaux, des lapins, des chats, des peluches, des nounours ; tous très sages. Je dois sortir pour me retrouver « vacante », sans compagnie, libre.<sup>162</sup> » Ce qui revient à dire combien les objets étalés dans son environnement habitent l'artiste. Ses interventions ne consistent donc pas à produire un nouvel objet, mais à exploiter par différents procédés ceux qu'elle rapporte. Elle va ainsi les suspendre, les recouvrir de filets, les placer sous vitrines ou encore les enfiler sur des piques.

Les musées fictifs et les inventaires s'inscrivent dans le registre des installations qui utilise essentiellement les objets de la culture matérielle comme matériaux. Les années 1980 et 1990 sont fortement marquées par cette stratégie, où les artistes

<sup>161</sup> Elle en produira une soixantaine (DUPLAIX 2007).

<sup>162</sup> DUPLAIX 2007, p. 469-470.

travaillent avec des matériaux et des méthodes qui ne sont pas nécessairement associés aux arts visuels (Oliveira 2003). Le terme caractérise des œuvres dans lesquelles le spectateur peut circuler et qui ont souvent un caractère théâtral, immersif et expérientiel (Bishop 2005). L'espace et les matériaux utilisés deviennent donc une même entité et de celle-ci naît une situation, d'où l'importance d'en faire l'expérience.

#### **1.3.4. Les installations**

Avec l'installation, qui est une forme dominante de l'art contemporain (Groys 2008), l'espace de l'œuvre peut littéralement tout incorporer ce qui provient de la civilisation. Celle-là regroupe des décisions, des choix et des logiques dans son intégration de la culture matérielle, car l'aspect le plus important dans ce nouveau type de pratiques n'est pas que l'œuvre soit produite par l'artiste, mais qu'elle apparaisse plutôt comme un ensemble de composantes sélectionnées par lui :

Contemporary art is working on the level of context, framework, background, or of a new theoretical interpretation. That is why contemporary art is less a production of individual artworks than it is a manifestation of an individual decision to include or to exclude things and images that circulate anonymously in our world, to give them a new context or to deny it to them [...]<sup>163</sup>

La matérialité de l'œuvre provient ainsi de ses sélections, mais également de son déploiement dans l'espace, et révèle la culture matérielle de l'époque dans laquelle vit l'artiste. L'œuvre montre en quelque sorte la quincaillerie disponible (Taylor 1995a), tout en établissant d'autres types de relations entre les éléments, arrêtant dans son espace ce qui circule à l'extérieur d'elle. La mise en relation dans la réunion d'objets étant, comme nous avons pu le voir plus tôt, une constante à travers l'histoire de l'emploi de la culture matérielle.

---

<sup>163</sup> GROYS 2008, p. 76.



Présentées à l'origine dans les espaces alternatifs<sup>164</sup>, les installations sont depuis les années 1990 extrêmement répandues et font également l'objet de commandes par les grands musées. Les artistes travaillent en fonction d'un espace spécifique et envisage le parcours du spectateur comme une partie intégrante de l'œuvre. Pour l'historienne Julia Reiss (1999), le fait que la forme de l'installation se soit déplacée des lieux en marge pour arriver à l'institution muséale, a eu un grand impact sur les œuvres produites. Comme il s'agit d'œuvres souvent éphémères et démantelées après leur présentation, l'étude de leur contexte de présentation et de leur documentation visuelle en constituent des sources importantes<sup>165</sup>.

L'installation peut d'ailleurs être vue comme un prolongement de l'environnement et s'avère un médium qui démontre la capacité de transformer un excès de matériaux (objets et images provenant du milieu environnant) en une forme finie. Tout comme elle permet de rassembler des objets hétéroclites pour mieux les agglutiner. C'est le cas notamment avec les œuvres de Serge Murphy (né en 1953) des années 1990 et 2000, où la culture matérielle du quotidien et les rebuts d'atelier se trouvent réinvestis dans leurs propriétés formelles et constamment recyclés d'œuvre en œuvre, ses rassemblements d'objets prenant parfois la forme de cabinet de curiosités notamment dans *Rien de tout cela (version 1)* (2008) ou celle de capteurs de rêve dans *Affections* (1993).

Le philosophe Paul Crowter (1997) remarque d'ailleurs que cette catégorie d'œuvres qui prêche par excès et dont les contours peuvent parfois être flous est en même temps très spécifique, car l'excès est toujours contenu ne serait-ce que par la perception que nous pouvons en avoir :

---

<sup>164</sup> Pensons aux environnements et happenings du tournant des 1960.

<sup>165</sup> L'art de l'installation aurait en fait résisté aux approches traditionnelles de l'histoire de l'art (REISS 1999).

This potentially excessive dimension of meaning, however, is contained by the fact that it emerges from a quite specific, as it were, 'achieved' configuration of sensory material. Indeed, there is no excess, no overwhelming flow of time, situation or events, except in so far as there is some vantage point, measure or, more significantly, individual, in relation to which overwhelming character of these factors can be determined. In reciprocal terms, there is no excess without the possibility of containment, and vice versa.<sup>166</sup>

Robert Storr (1999), pour sa part, souligne l'aspect extravagant des installations des années 1990 qui jouent sur la théâtralité. Ce type d'œuvre éphémère demeure un art d'expérimentation sans permanence matérielle, ce qui à son avis concourt à faire de l'installation une pratique performative.

### 1.3.5. L'appropriation



15. Haim Steinbach, *Tongkong rubbermaid II-1*, 2007

Certains artistes retournent également dans les années 1980 à la fascination qu'exerce la culture de la consommation et au plaisir associé aux biens, un peu à la manière des artistes du Pop Art dans les années 1960. Celle-ci est acceptée comme un fait

<sup>166</sup> CROWTER 1997, p. 206-207.

incontournable et perçue comme une source de satisfaction (Taylor 2005a). Jeff Koons (né en 1955) en est un illustre exemple <sup>167</sup> avec ses objets neufs immaculés mis sous vitrine (aspirateurs, ballons) qu'il éclaire de néons et qui magnifient la culture de consommation. Il transforme en fétiches des marchandises communes et achetées dans les magasins (Terraroli 2009, Ciuha 2012), tout en préservant leur intégrité. Aux dires de l'artiste, le fait qu'il reprend des éléments associés à la culture de masse est ce qui rend son travail démocratique : « I think anyone can come to my work from the general culture ; I don't set up any kind of requirement. Almost like television. <sup>168</sup> » Une idée qu'articulait déjà Lawrence Alloway (1961) pour défendre les premiers assemblages et démontrer leur nature inclusive malgré la provocation qui pouvait être perçue dans le choix des matériaux. De même, Haim Steinbach (né en 1944) reprend dans ses œuvres un type de tablette de facture minimaliste sur laquelle il dispose de la marchandise neuve (boîtes de céréales, réveille-matin, pots, poubelles, etc.) et qu'il repère dans les étalages commerciaux, pour créer des jeux formels par ses agencements et la variation des proportions (Terraroli 2009). Celui-ci dispose également des items identiques achetés dans les magasins à grande surface de manière à célébrer les propriétés plastiques des produits commerciaux et montrer comment ils peuvent devenir parties prenantes d'une narration. Ses œuvres tracent un parallèle avec le mode de présentation muséale et commerciale (fig. 17). Cet art de présentation d'objets utilise à profusion les boîtes de verre, étagères, vitrines, tablettes et socles <sup>169</sup>. L'intégration de la culture matérielle dans les œuvres se veut évocatrice du marché de la consommation. Ainsi, pour ces artistes en particulier, il ne s'agit pas tant de faire une critique de la société, que de montrer le pouvoir de métamorphose des biens selon le contexte créé (Lemoine 2006). Leurs pratiques consistent ainsi à

---

<sup>167</sup> À propos des objets qu'il met sous vitrine (balayeuse, ballon), Jeff Koons dit : « Some of these objects tend to be stronger than we are, and will out-survive us. That's a threatening situation to be confront with. » (TAYLOR 2005a, p. 112).

<sup>168</sup> NAGY 1986, p. 47.

<sup>169</sup> Les artistes qui utilisent du mobilier de présentation dans leurs œuvres sont innombrables. Pensons entre autres à Sophie Calle, Ann Hamilton, Damien Hirst, Joseph Kosuth, Marc Quinn, Rosemarie Trockel (PUTNAM 2002).

déplacer les objets de leur milieu usuel tout en les conservant dans leur intégrité et avec l'esprit du ready-made d'une certaine façon. C'est à la fois l'objet de consommation et la relation de celui-ci avec son environnement qui est mise de l'avant<sup>170</sup>.

Chez d'autres artistes, une visée politique et/ou subversive est visible. C'est le cas des œuvres installatives de Cady Noland (née en 1956) produites à la fin des années 1980 et au début 1990 qui cumulent des objets de consommation (Waldman 1992). L'artiste n'intervient aucunement sur les objets qu'elle choisit (pare-choc d'automobile, pneu, drapeau américain, chariot d'épicerie, barrières de métal, grilles de barbecue, équipements de construction, canettes de bière pour ne nommer que ces items (Pécoil 2003)) et les présente plutôt dans une clarté formelle et une certaine austérité. C'est l'effet d'ensemble et le rassemblement d'objets différents qui donne une charge à ses œuvres où elle aborde le mythe du rêve américain (Pécoil 2003) à travers l'identification à la culture de la consommation. Les objets y sont ainsi présentés pour ce qu'ils sont, que pour ce qu'ils évoquent d'une société donnée.

À l'opposé, chez Mike Kelley (1954-2012), l'utilisation d'objets du quotidien, tels que des animaux en peluche et des poupées de fabrication artisanale répond à une exploration de thèmes comme celui de l'enfance, de la régression ou de la fantaisie. Les objets utilisés renvoient aux idées et projections du monde adulte sur celui de l'enfance passée (Goetz 2008). L'artiste réactive l'émotivité associée à certains types d'objets transitionnels, faisant des jouets utilisés une sorte d'allégorie de l'enfance. Cette propriété des objets est mise de l'avant par leur disposition (suspendus du plafond, assemblés, mis dans un sac, déposés sur une table ou au sol) de même que par leur apparence. Ils sont salis, manipulés et ballottés. Une charge affective que nous retrouvons aussi chez Sophie Calle, relevant ainsi un type d'œuvres qui

---

<sup>170</sup> Par rapport aux biens de consommations Haim Steinbach disait : « Is there such a thing as a consumer object, or is it our relation to it that concerns us ? » (NAGY 1986, p. 49).

implique des objets investis et portés par des dynamiques interpersonnelles (Welchman 1999 et Taylor 2005a), contrairement aux œuvres de Steinbach et de Koons qui manipulent des marchandises immaculées : « Art must concern itself with the real, but it throws any notion of the real into question. It always turn the real into a façade, a representation and a construction. But it always raises questions about the motives of that construction.<sup>171</sup> »

### 1.3.6. L'intégration de matière périssable



16. Dieter Roth, *Gartenskulptur* (détail), débutée en 1968

Si la culture populaire est largement utilisée, il en est de même avec des matières plus périssables. C'est le cas notamment chez Dieter Roth (1930-1998) qui utilise autant des biens matériels (livres, journaux, poupées, outils de jardin) et des retailles d'œuvres antérieures, que de la nourriture pour explorer la métamorphose et la décomposition de matières de toutes sortes (Vischer 2003), afin de souligner le processus d'altération causé par le temps. L'artiste laisse apparent une forme d'inachèvement dans ses œuvres et quelques-unes continuent de se modifier encore aujourd'hui. La sculpture *Gartenskulptur* (fig. 16) consiste en un vaste assemblage

<sup>171</sup> Mike Kelley cité dans BOURRIAUD 2009, p. 160.

d'outils de jardins, d'escabeaux, de fenêtres, etc., qui se poursuit, grâce au travail de son fils et de son petit-fils. Dans son addition de matériaux, l'œuvre se présente comme une méditation sur la collecte, le délabrement et la métamorphose, l'artiste faisant du déclin de l'œuvre une démarche permettant de rendre visible la continuelle transformation de la vie. La sculpture d'abord installée dans un jardin, a subi les intempéries et généré sa propre transformation. Remisée durant les années 1980, Roth y a ensuite fait travailler son fils et a modifié la sculpture à chacune de ses présentations, l'additionnant de matériaux trouvés, de plantes, de moniteurs, d'une petite bibliothèque, etc. Une troisième génération a travaillé sur la sculpture, perpétuant la conviction de l'artiste : « a work of art is not fixed or static but rather subject to permanent change and decay, like everything else.<sup>172</sup> »

David Hammons (né en 1943) utilise également des matériaux périssables dans son travail pour illustrer une réalité afro-américaine. Il assemble et combine dans ses œuvres des déchets et des bibelots africains trouvés dans les brocantes afin de produire de nouveaux fétiches à partir d'articles usés (Terraroli 2009). Il est reconnu pour son utilisation de rebuts qui résonnent différemment selon l'expérience de chacun, comme des bouteilles vides, des capsules de bouteilles, des os de poulet ou des mèches de cheveux (Reiss 1999). Les restes de la vie urbaine sont ainsi examinés en regard du milieu social qu'ils dépeignent et donnent forme à des œuvres fragiles. De même que le collectif londonien, Tim Noble (né en 1966) et Sue Webster (née en 1967), associés aux Young British Artists (YBA) (Deitch 2006, Whiteley 2011) qui, au tournant des années 2000, utilisent des amoncellements de déchets et d'animaux empaillés qui, une fois éclairés, produisent une ombre au mur extrêmement précise et qui révèlent leur portrait. Leur travail s'inscrit en fait dans une pratique du déchet où les thèmes du gaspillage et de la consommation ressortent inévitablement de leur construction artisanale. Les artistes jouent ainsi sur une provocation d'inspiration

---

<sup>172</sup> VISCHNER 2003, p. 244.



punk, typique des YBA, où la dérision de la jeunesse et l'obsession pour les exclus de la société britannique sont des thèmes récurrents (Whiteley 2011).

La culture matérielle est ainsi récupérée à différents stades d'utilisation : marchandises neuves, biens personnels, objets de brocante, déchets, qui deviennent parties intégrantes d'œuvres et qui en révèlent les propriétés. Ce sont les relations à notre environnement matériel qui sont abordées alors que les artistes font ressortir leur qualité d'artefact, ce que mettent de l'avant les œuvres de Chen Zen (1955-2000) notamment, en recyclant les objets comme signes emblématiques de notre civilisation (Hanrou 2003).

### **1.3.7. Les années 1990 et la notion d'anti chefs-d'œuvre**

Au tournant des années 1990, période dans laquelle s'inscrivent les pratiques artistiques de nos études de cas, nombreux sont les artistes à utiliser la culture matérielle la plus commune non pas uniquement pour référer à la culture de la consommation, mais aussi pour en utiliser les propriétés plastiques comme ont pu le faire les artistes de l'assemblage dans les années 1940 et 1950. Notons à cet égard la pratique de Nancy Rubins (née en 1952) qui produit d'immenses sculptures à partir de débris d'avion, d'appareils ménagers et de matelas, des items qui deviennent autant de vestiges du monde actuel, et que l'artiste utilise pour la variété de leur forme et de leur couleur (Allen 2007). Cette manière de faire n'est pas sans évoquer les assemblages de John Chamberlain. De même, Jessica Stockholder (née en 1959) utilise des matériaux et des objets récupérés (matériaux de construction, tuyaux, bâches de plastique, tuiles, commodes) qu'elle installe selon les paramètres d'un espace d'exposition particulier dans une structure non-linéaire (Taylor 2005a). Son travail, dit *site-specific*, prend la forme d'installations où se mêlent sculpture, peinture et environnement. L'attention se porte sur les stratégies d'assemblage, sur les volumes créés, évoquant différentes manières de travailler les matières et d'établir

une relation avec l'espace, tout en ramenant l'attention sur les propriétés formelles des œuvres.

Pour l'artiste allemande Isa Jenzken (née en 1948), les objets jetés et les débris urbains entrent dans son langage sculptural, comme les marchandises achetées dans les magasins à rabais et autres matériaux bon marché qu'elle combine dans des assemblages et installations. Il y a ainsi un véritable investissement des matériaux pour leur qualité plastique, pour leurs détails, l'artiste mélangeant diverses matières et cultivant une certaine « incohésion » par l'attention égale donnée à chacun des fragments (Gronlund 2007). Ses œuvres prennent ainsi un aspect fortement bricolé où les éléments tiennent parfois ensemble qu'à l'aide de ruban adhésif (Heisler 2010).

Cet aspect de « non savoir-faire technique » évoque ce que l'on a qualifié de *Slack Art* (Bankowsky 1991, Taylor 2005a), un terme désignant des œuvres qui se veulent contre la permanence, la durée, l'idéalisation, et dont les préoccupations reposent sur le non-fini, la récupération de biens et d'objets d'occasion<sup>173</sup>. Les artistes jouent sur la fascination d'observer les biens et déchets laissés par une personne, mêlée à la déception de trouver un objet artistique incomplet et qui se dégrade (Taylor 2005a). Les matériaux utilisés sont sales, communs, brisés et peu travaillés sur le plan plastique. Le *Slack Art* rejette en fait l'esthétique de l'appropriation telle qu'elle a pu être développée chez Jeff Koons et Haim Steinbach, et montre plutôt les fissures et l'envers du rêve capitaliste. On parle ainsi d'un art de *bad boys* ou de *bad girls* (Taylor 2005a), qui investissent la totalité d'un espace et rapprochent ainsi leur pratique de l'installation. L'Américaine Laurie Parsons (née en 1959) présente en 1990 *Bedroom*, une œuvre qui transporte littéralement tout ce que sa chambre

---

<sup>173</sup> L'usage de l'appellation est difficile à retracer, mais nous retrouvons son utilisation dans un article paru en 1991 dans *Art Forum*, suite au film *Slacker* réalisé la même année par Richard Linklater et qui entend faire le portrait d'une jeune génération désabusée au début des années 1990 : « Slackers are beatniks without a beat—a lost generation minus a sustaining poetics of loss. » (BANKOWSKY 1991, p. 96).



contient dans une galerie new-yorkaise, alors que Karen Kilimnik (née en 1954) produit des installations à l'apparence inachevée et dont le désordre laisse penser que quelque chose est arrivé ou va se produire. Le désordre du quotidien est ainsi directement importé dans les œuvres où le hasard mêlé à la nonchalance cette fois, prennent une place prépondérante, mettant au défi la frontière entre art et environnement quotidien. Notons également les pratiques de Sarah Lucas (née en 1962) (Whiteley 2011, Gioni 2006) et de Tracy Emin (née en 1963) (Gülsüm 2012), associées aux YBA, qui vont en ce sens et qui intègrent des objets de leur quotidien (matelas, chaises, vêtements, déchets, néons) dans des autoportraits et assemblages qui questionnent les stéréotypes liés au genre féminin, dont l'exemple le plus spectaculaire est certainement l'œuvre *My Bed* (fig. 17) d'Emin, une installation constituée par le lit défait et taché de l'artiste, jonché de mégots de cigarettes, de préservatifs usagés, de bouteilles d'alcool, de vêtements et même d'un test de grossesse<sup>174</sup>.



17. Tracey Emin, *My Bed*, 1998

<sup>174</sup> Une œuvre qui a d'ailleurs été vendue aux enchères à l'été 2014 à Londres pour 2,5 millions de livre sterling. En ligne : <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/01/tracey-emin-my-bed-sale-auction>. Consulté le 15 juillet 2014.

Chez l'artiste japonaise Tomoko Takahashi (née en 1966), la réalité est directement travaillée dans des lieux d'habitation ou des bureaux alors qu'elle réorganise toutes les possessions de leurs occupants. Elle investit également des espaces d'exposition en y vivant littéralement. Son action comporte une dimension performative qui fait de chaque installation un événement par sa présence à long terme où ses accumulations d'objets sont le résultat d'une enquête qu'elle prend soin d'organiser selon leurs propriétés plastiques (Taylor 2005a). Notons également les installations de Jason Rhoades (1965-2006) qui se présentent sous forme d'accumulation d'objets achetés dans les grandes surfaces et qui attestent d'une même compulsion (Meyer-Hermann 2009). Notamment, *Uno Momento / The Theater in My Dick* (fig. 18) composée par une multitude d'objets pêle-mêle qui sont reliés entre eux et forment ensemble une immense machine. L'œuvre a été créée pour une salle dont le plan avait la configuration du sexe masculin et son dispositif technique veut en illustrer le fonctionnement. Ainsi, chaque objet occupe une place précise en même temps qu'il participe à un système plus large que lui. Sous l'apparent désordre se cache une structure.



18. Jason Rhoades, *Uno Momento / The Theater in My Dick*, 1996

Ces œuvres transposent des objets parmi les plus courants et montrent la réalité matérielle comme un prélèvement de ce qui constitue l'environnement de chacun. À compter des années 1990, les exemples d'œuvres réalisés à partir d'artefacts industriels sont innombrables et les artistes n'ont de cesse d'initier de nouveaux projets en ce sens, s'agissant de transporter la totalité des biens familiaux<sup>175</sup>, du contenu complet de l'atelier<sup>176</sup> ou les objets les plus communs, propres à une localité géographique. C'est le cas notamment de Subodh Gupta (né en 1964) (Harrison 2011) qui utilise depuis les années 2000 d'impressionnantes quantités d'ustensiles et de casseroles en métal dans ses œuvres, objets les plus communs en Inde et qui se retrouvent dans tous les ménages, toutes classes confondues. Ses sculptures sous forme d'accumulations reproduisent des crânes et des structures spectaculaires avec les items les plus ordinaires : « My work is about where I come from. Hindu kitchens are as important as prayer rooms. The mediums I pick already have their own historical and cultural significance. I put them together to create new meanings.<sup>177</sup> »

## Conclusion

L'intégration de la culture matérielle dans les œuvres au tournant du XX<sup>e</sup> siècle offre ainsi un accès sans limite à un nouveau bassin de matériaux, et tout un pan de la production artistique procède directement à partir de la société dite d'abondance et en propose dans les œuvres une nouvelle mise en forme. Les niveaux de lecture en sont nombreux et même la performance va user abondamment de la culture matérielle dans la création de ses dispositifs et contextes installatifs<sup>178</sup>. L'univers de la

---

<sup>175</sup> Ce que fera notamment l'artiste Song Dong avec l'installation *Waste not* (2009) qui contient et étale tous les objets que sa mère a conservé au long de son existence (WOLF 2009).

<sup>176</sup> C'est le cas de l'œuvre *Atelier Kozaric, 1930-2002* (2002) qui est une installation réalisée pour la Documenta 11 où l'artiste, Ivan Kozaric, a tout simplement transporté ce que contenait son atelier.

<sup>177</sup> PETRY 2011, p. 77.

<sup>178</sup> Pensons à Paul McCarthy et plus récemment à John Bock.

consommation et de la marchandise, l'environnement urbain et celui du passé, l'identité culturelle et les stéréotypes sexuels, le politique et le subversif, de même que la fiction et l'appropriation sont autant de thèmes abordés par les artistes à l'aide des objets les plus divers et présentés sous forme de rassemblements. Il s'agit là d'un langage qui repose sur notre capacité à interpréter le monde des objets. Un monde qui nous est de prime abord intelligible, car nous en sommes les fabricants et les utilisateurs, même si ce dernier va être reconfiguré et transformé.

Les pratiques accumulatives montrent ainsi l'artiste comme un usager, un consommateur de l'environnement matériel et du médium à partir duquel il travaille (Groys 2002). Il utilise les biens qui proviennent de la culture populaire et les modifie, tout comme le fait chaque consommateur : « The signature of an artist no longer means that he has produced a specific object, but that he has made use of this object.<sup>179</sup> »

Le collage et l'assemblage, en tant que procédés qui rassemblent plusieurs éléments, seraient parmi les avancées les plus significatives dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle (Waldman 1992, Lugli 2000). En fait, ils ont révolutionné notre conception de l'art et ont influencé la plupart des artistes de notre temps en élargissant le langage artistique. Cette liberté en termes du choix de matériaux artistiques ne connaît pas de précédent dans l'histoire de l'art et les dernières décennies continuent d'en élargir le spectre, sinon d'en épuiser toutes les possibilités. Les œuvres d'aujourd'hui proviennent d'une culture de l'objet : « a post-Duchampian period in which the idea of the readymade has been so absorbed that an object from life is as obvious a material for art as oil paint.<sup>180</sup> » Si ce type de pratiques s'est d'abord manifesté surtout en Europe et en Amérique, témoignant d'une abondance et d'une affluence de la culture de la

---

<sup>179</sup> GROYS 2002, p. 56.

<sup>180</sup> HOPTMAN 2007, p. 134.

consommation (Gioni 2007), il s'observe également aujourd'hui en Chine et en Inde, de même qu'au Brésil, trois géants de l'économie émergente.

Les matériaux et les techniques utilisés renvoient de cette façon au monde environnant comme aux procédés industriels de production. Ce sont moins la vacuité et la superficialité qui sont critiquées à travers la culture de la consommation, que notre manière d'habiter le monde et de le remplir en ce début de millénaire où il s'agit de le personnaliser chaque jour davantage, faisant ainsi du rassemblement de matériaux divers une expression typique de la sensibilité du XXI<sup>e</sup> siècle :

In the beginning of the twenty-first century, an era of customization in which selections from an almost infinite array of choices are collaged together to create personal soundtracks, social groups, menus, histories and canons, the most interesting artists are the mixers, mashers and sewers-together, the cobblers of irreproducible one-offs.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> HOPTMAN 2007, p. 138.

## CHAPITRE 2

### L'ACHAT : LES MATÉRIAUX NEUFS ET LES BIENS DE CONSOMMATION

#### 2.1. La profusion et la disponibilité des biens

L'industrialisation a compliqué la vie du consommateur. Concernant les biens matériels, il y a effectivement plus de choses en plus grande quantité. Mais pour suivre le rythme de l'échange de services de marquage nécessaires au bonheur et à une culture cohérente et intelligible, le consommateur doit courir plus vite pour conserver la même place.<sup>182</sup>

Dans ce deuxième chapitre, notre attention va se porter sur un premier type d'objets qui se retrouve dans les pratiques artistiques contemporaines : celui des biens de consommation neufs et des articles à rabais. Plus précisément, il va être question ici d'items utilisés pour la première fois et dont l'acquisition se fait non pas à travers les réseaux informels de revente et de récupération que nous verrons ultérieurement, mais plutôt par le biais des commerces de vente au détail<sup>183</sup> et dans les grandes surfaces, voire dans les centres commerciaux et même sur Internet où est disponible une diversité illimitée de biens. Nous traiterons ainsi des biens qui ne font qu'un seul trajet suite à leur distribution, et qui sont acquis pour être immédiatement intégrés au contenu des œuvres (Appadurai 1986)<sup>184</sup>. Cette caractéristique est de première

---

<sup>182</sup> DOUGLAS et ISHERWOOD 1979, p. 124.

<sup>183</sup> La vente au détail, qui repose aujourd'hui sur une politique de prix fixes, a littéralement changé en termes qualitatifs au courant du XX<sup>e</sup> siècle. L'historienne Susan Strasser note ce changement dans la transformation du statut des Américains qui, de clients dans les magasins du début du siècle, sont aujourd'hui devenus consommateurs dans des grandes surfaces où les marchandises sont offertes en libre service (STRASSER 1989, 2009). De même, n'oublions pas l'évolution qu'a connue également les systèmes d'échange et de tout le système bancaire (carnet de chèques, cartes de crédit et de débit, hypothèques, etc.) qui a facilité la commercialisation et la circulation des biens (SASSATELLI 2007).

<sup>184</sup> Il s'agit en fait de biens terminaux, une catégorie relevée par Igor Kopytoff (1986) et qu'utilise Arjun Appadurai pour qualifier la culture matérielle liée à certaines pratiques



importance et se situe à bonne distance de la perspective biographique que nous pourrions voir à l'œuvre dans les prochains chapitres (Kopytoff 1986). Dans ce cas-ci, notre analyse portera sur des objets qui n'ont pas connu d'utilisateurs intermédiaires et qui ne sont manipulés que dans un contexte artistique. Ils constituent d'ailleurs un matériau sans histoire au sens où ils sont vierges de traces d'utilisation humaine.

À travers leur statut de marchandises neuves et leur facture standardisée, ces biens incarnent plus spécialement la consommation de masse<sup>185</sup>, ainsi que le système de distribution<sup>186</sup> qui a remplacé les biens fait main et fabriqués localement. Même s'il est toujours possible de trouver des produits artisanaux, ceux-ci ne représentent plus la norme de ce qui est disponible sur le marché. Les biens de consommation intégrés dans les œuvres contemporaines sont plutôt le signe de la nouvelle conjoncture commerciale qui s'est installée tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et qui a modifié à plusieurs égards notre relation à la culture matérielle, notamment, par le fait de mettre à notre disposition une offre qui est constamment renouvelée et qui, à l'heure actuelle, provient essentiellement de l'importation. Un monde où chacun se donne du mal à donner du sens et à faire usage de ce qui est mis à sa disposition par l'économie politique et où, pour aller au-delà d'une conception aliénante du système capitaliste, chacun doit désormais négocier sa relation secondaire aux choses (Slater et Miller 2007).

Le consommateur se situe en fait à l'opposé du producteur, impliquant ainsi de vivre avec des biens et des services qu'il ne produit pas lui-même. Cette constatation

---

funéraires des îles Salomon, où beaucoup de temps est mis dans la production d'objets qui vont jouer un rôle central, mais qui ne sont utilisés qu'une seule fois (APPADURAI 1986).

<sup>185</sup> La consommation de masse actuelle est en fait la forme moderne de la consommation (MILLER 2006).

<sup>186</sup> Un système qui pour les spécialistes de la marchandisation de masse, dont Wal-Mart est l'emblème, doit reposer sur des prix fixes, des rotations rapides de marchandises (pour augmenter les ventes et tirer profit de leur volume), ainsi que des frais généraux peu élevés (STRASSER 2009).



permet de situer les raisons pour lesquelles le travail des créateurs est davantage valorisé que celui fait par les acheteurs à travers leur magasinage, où réside la spécificité de la société de consommation : « The consumer society exists when, as in industrial societies today, most people have a minimal relationship to production and distribution such that consumption provides the only arena left to us through which we might potentially forge a relationship with the world.<sup>187</sup> » La consommation est devenue partie prenante de notre existence et c'est principalement à travers elle que nous satisfaisons nos besoins. Elle s'avère une notion clé pour comprendre la culture matérielle d'une époque donnée<sup>188</sup>. Aussi, nous allons la considérer dans ce chapitre en fonction de sa capacité à renvoyer au monde présent s'agissant cette fois pour les artistes de la déployer davantage dans des catégories et des dynamiques liées aux biens consommés de manière générale par une population donnée, plutôt qu'à travers des objets ayant appartenu à des personnes en particulier et dont l'utilisation antérieure resterait un trait visible.

Ce procédé entre en résonance directement avec la profusion matérielle de nos environnements et qui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, apparaît comme une stratégie plastique plus tranchée dans les années 1980<sup>189</sup>, où c'est justement cette qualité de nouveauté et d'objet usiné qui devient prisée chez certains artistes<sup>190</sup>. Les biens de consommation sont en fait compris comme des artefacts de la nouvelle culture qui s'est mise en place et qui est devenue aujourd'hui un véritable

---

<sup>187</sup> MILLER 1995, p. 17.

<sup>188</sup> Une idée développée dès la fin des années 1970 par Mary Douglas et Baron Isherwood : « [...] les décisions de consommation deviennent la source vitale de la culture du moment. Les gens élevés dans cette culture particulière la voient changer au fil de leur existence : nouveaux mots, nouvelles idées, nouveaux modes de fonctionnement. La culture évolue et ils jouent un rôle dans cette évolution. La consommation est l'arène où la culture est débattue et développée. » (DOUGLAS et ISHERWOOD 1979, p. 81).

<sup>189</sup> Il est intéressant à cet égard de noter que c'est dans les années 1980 que le règne de la marque, voire du *branding* pour reprendre une expression aujourd'hui consacrée, commence et que les entreprises augmentent leur budget de marketing (KLEIN 2002, p. 29-61).

<sup>190</sup> Pensons à cet égard aux œuvres d'Haim Steinbach et de Jeff Koons.

mode de vie, tant la consommation y tient une place importante et s'avère une source de satisfaction personnelle plus grande que celle du travail (Strasser 1989, 2009).

Les biens que nous verrons intégrés dans nos études de cas, respectivement celles concernant l'artiste suisse Thomas Hirschhorn et l'artiste américaine Sarah Sze, vont nous transporter du côté d'une culture matérielle plus générique et impersonnelle du fait de provenir directement des étalages des quincailleries, magasins à rabais et autres grandes surfaces où ce qui compte est moins l'objet que son prix et son roulement en terme de volume de ventes (Laird 2009). Un choix nous faisant entrer de plain-pied dans cette fameuse société marquée par la consommation qui est la nôtre<sup>191</sup>. La consommation est d'ailleurs une pratique qui n'a cessé de se diversifier et de se complexifier tout au long du XX<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée de la production massive de biens, de leur promotion et de leur distribution à grande échelle (Belk 2001). Ainsi, les nouvelles marchandises qui sont entrées dans l'espace domestique, endroit où nous passons la majeure partie de notre temps, ont-elles amené une nouvelle attitude vis-à-vis des biens matériels (Miller 1987, Strasser 1999).

L'économie fordiste<sup>192</sup> qui s'est mise en place suite à la Seconde Guerre mondiale, pour utiliser un concept développé par les sciences sociales (Vidal 2011), est un

---

<sup>191</sup> Le niveau de consommation a par ailleurs connu une croissance dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et n'a cessé de croître au fil des siècles suivants (SASSETELLI 2007). Ce qui différencie la consommation actuelle, c'est sa production industrielle standardisée et sa distribution massive. L'usage de nouveaux produits (dentifrices, céréales, rasoirs, cuisinières électriques, etc.) et l'achat de biens déjà faits (vêtements, plats cuisinés) ont profondément bouleversé le quotidien, diminuant le travail de maintenance de l'espace domestique qu'assuraient, en règle générale, les femmes. C'est dans ce sens que les nouvelles habitudes de consommation ont marqué une rupture avec l'organisation qui prévalait auparavant. Au niveau de la vente au détail, il y a eu de profonds changements entre le catalogue de vente par correspondance et les entreprises géantes d'aujourd'hui qui vont s'installer dans des lieux stratégiques (STRASSER 2009, WYRWA 1998).

<sup>192</sup> Le terme a été popularisé par l'auteur italien Antonio Gramsci dans les années 1930 dans sa défense du communisme et fait référence au modèle d'entreprise qu'Henri Ford initie en 1908, en appliquant les principes du taylorisme dans l'organisation du travail et du rendement dans sa production, en offrant un salaire élevé à ses employés. Une stratégie qui a pour effet de minimiser le roulement des employés et la résistance sur les lieux de travail, devenant,

moment particulier de la croissance du capitalisme et se caractérise par une articulation unique entre la production de masse et la consommation de masse. Celle-là a impliqué l'équipement de tout le circuit commercial, allant de la conception des produits à la gestion de leur production et de leur distribution à leur étalage dans les magasins. Une révolution qui a donné forme au développement de la grande industrie, de même qu'à de nouveaux secteurs d'activités comme ceux de la publicité et du marketing<sup>193</sup>. Cette période constitue le moment où tous les ménages s'équipent en termes de biens homogénéisés, au sens où ceux-ci sont relativement semblables, et génèrent une nouvelle norme en ce qui a trait à la consommation de la classe moyenne, laquelle repose alors sur la perception de salaires élevés et la production de produits à prix relativement abordables (Vidal 2011). Le consumérisme devient ainsi le liant entre les différentes composantes (production, distribution, consommation) et il fait reposer la poursuite du succès individuel sur l'acquisition d'un nombre grandissant de biens de consommation qui va progressivement être compris comme un nouveau mode de vie à l'américaine (Lears 1994, Ivanova 2011).

À compter des années 1960, un désir de différenciation va se manifester à travers l'acquisition des biens et les articles standardisés des décennies précédentes vont progressivement être rejetés (Miller 1995a). Le régime post-fordiste qui lui succède dans les années 1970, se caractérise par la séparation des sphères de la production et de la consommation pour pallier au déclin de la productivité et amener des formes organisationnelles plus flexibles rendues possibles grâce aux nouvelles technologies. Ce changement a pour but de remédier à la stagnation de profits et de contrecarrer une compétition de plus en plus féroce. De même, la pression exercée par les actionnaires des compagnies, crée une situation où les employeurs ne peuvent plus

---

selon Gramsci « a form of organizational-level class between capital and labor » (VIDAL 2011, p. 274). Henri Ford devient ainsi le premier employeur à considérer ses employés comme des consommateurs en puissance, susceptibles d'acheter ses produits et de lui rapporter (IVANOVA 2011).

<sup>193</sup> DE GRAZIA 1998, p. 65.

s'engager vis-à-vis de leurs employés et vont ainsi recruter leur main-d'œuvre à l'étranger (Lipsitz 1998), dans les pays du Tiers-Monde la plupart du temps, ou encore vont délocaliser la production ou l'acheter dans les pays industrialisés où la main-d'œuvre est peu rémunérée, marquant ainsi le début d'une ère économique nouvelle :

Whereas Fordism was a nationally oriented, manufacturing-dominated economy, postfordism is characterized by deindustrialization and the resulting expansion of the service sector (tertiarization) in a context of internationalized product markets, organizational networks, and financial markets.<sup>194</sup>

Le secteur de la production et même celui des services vont ainsi réduire leur nombre d'employés locaux et la sous-traitance se généralise pour faire face à la nouvelle compétition mondiale et aux incessants changements technologiques (Ivanova 2011). Une situation qui a pour conséquences d'abolir la sécurité d'emploi et de diminuer les conditions salariales des travailleurs.

Mais avant d'en arriver à cette nouvelle organisation de la sphère du travail amenée par le déplacement de la production, il est intéressant de relever dans la période fordiste comment la nouvelle société de consommation est peu à peu devenue un mode de vie recherché, dont la publicité a abondamment fait la promotion : « What do advertisements mean? Many things. They urge people to buy goods, but they also signify a certain vision of the good life; they validate a way of being in the world.<sup>195</sup> » Car le miracle économique, vécu aux États-Unis<sup>196</sup> notamment, est indissociable du fameux rêve américain que l'auteure Maria N. Ivanova décrit dans les termes

---

<sup>194</sup> VIDAL 2011, p. 275.

<sup>195</sup> LEARS 1994, p. 1.

<sup>196</sup> Les États-Unis sont en fait l'archétype même de l'économie fordiste en termes d'emploi et de consommation (VIDAL 2011) et étaient considérés jusqu'à tout récemment comme le système capitaliste le plus réussi dans la famille des « capitalismes ». Bien qu'il existe différentes mesures pour évaluer le succès d'une économie, les hauts standards de qualité de vie qui se manifestent à travers un haut niveau de consommation personnelle sont généralement les indicateurs les plus reconnus (IVANOVA 2011).

suivants : « a hegemonic project that promoted the accumulation of commodities as a social norm, civic duty, display of achievement, and a key source of life-satisfaction.<sup>197</sup> » Un phénomène que souligne également l'anthropologue Russel Belk : « Both advertisements and media depiction of consumer life created an image of the good life as involving an expanding and escalating set of consumer goods.<sup>198</sup> » Ainsi, la publicité, en plus de mettre de l'avant des produits ciblés et les besoins qu'ils viennent combler, véhicule à la fois un style de vie et des idéaux en mettant l'accent sur des fantasmes de consommation (Lears 1994), voire invente une histoire aux biens pour effacer leur origine comme simples marchandises, dans le but cadre d'influencer l'individu dans ses choix<sup>199</sup>.

La commercialisation implique de construire différentes significations aux produits mis en marché (du *packaging* à leur image de marque), afin de les rendre intéressants aux yeux des consommateurs et de montrer combien ils peuvent répondre à leurs besoins (Sassatelli 2007). Belk (2001) note par ailleurs que l'accent, d'abord mis sur la valorisation des aspects pratiques et fonctionnels des biens dans la publicité américaine, se déplace progressivement du côté de leur caractère singulier et du plaisir associé à leur consommation<sup>200</sup>, projetant ainsi des espaces où dominent à différents degrés richesse, éclat, succès, délectation, hédonisme, etc. Les « produits »

---

<sup>197</sup> IVANOVA 2011, p. 329.

<sup>198</sup> BELK 2001, p. 19.

<sup>199</sup> Mary Douglas et Baron Isherwood (1979) associent cette manière de voir à la pensée économiste qui considère le consommateur comme un être libre et dont le choix est souverain. Une vision que nous pouvons facilement réfuter en constatant l'influence qu'exerce la publicité et toute la logique associée au monde de la marque (KLEIN 2000), mais nous y reviendrons plus loin.

<sup>200</sup> Une caractéristique qui est par ailleurs apparue plus clairement à compter des années 1960, suite à une saturation du marché au milieu des années 1950 où régnait un certain égalitarisme dans les tendances commerciales. Cette pratique est en fait révélatrice de la segmentation des marchés qui repose sur l'étude de profils de consommateurs (selon le genre, l'appartenance sociale, l'âge, etc.) et qui consiste à exploiter leur préférences dans le but d'étayer leur demande (IVANOVA 2011).

deviennent ainsi de véritables icônes culturelles ayant leur vie propre<sup>201</sup>, tant leur image est développée et construite de manière à montrer leur consommation comme une expérience transcendante. Cette idéologie de la promotion dénote certainement une nouvelle relation avec les biens de consommation désormais associés à des styles de vie, et où le plaisir, voire la jouissance qui en est tirée est une donnée essentielle. Car l'identité des individus, ou une bonne partie du moins, se forge désormais à même les biens possédés (voitures, téléphones cellulaires, appareils de musculation, vêtements, etc.), les amenant à dépenser la totalité de leurs revenus en plus de s'engager dans la consommation à crédit (Ivanova 2011). Un régime où l'épargne est pratiquement éliminée (Laird 2009) et où la compétition entre les différentes marques fait en sorte que les gens peuvent désormais faire leur choix selon d'autres considérations que celle du prix.

Il importe néanmoins de distinguer différents registres possibles en ce qui a trait à la consommation (Appadurai 1986), où prévalent plusieurs types de biens de la même façon qu'il existe différents types d'objets (utilitaire, artistique, industriel). Le ruban de papier à masquer va ainsi être moins investi qu'un vêtement acheté à prix élevé chez un designer en vue par exemple, de même qu'il va impliquer une connaissance différente. Autant d'idées et de projections sur les marchandises avec lesquelles chacun va jouer :

Dans le cadre spatio-temporel disponible, l'individu utilise la consommation pour dire quelque chose à propos de lui-même, de sa famille, de son lieu d'habitation, [...] Le type de propos qu'il énonce concerne le type d'univers dans lequel il évolue, qu'il veuille affirmer son appartenance, son rejet, ou sa participation à la compétition éventuelle.<sup>202</sup>

C'est dans le choix de ses biens de consommation, toujours plus nombreux à mesure que le temps avance, que tout un chacun édifie son propre univers. Une construction

---

<sup>201</sup> Voir MCCracken 1988 et Klein 2002, p. 277.

<sup>202</sup> Douglas et Isherwood 1979, p. 91.

matérielle qui est cependant compétitive et qui se manifeste, depuis quelques décennies, dans la consommation ostentatoire, le suivi des tendances amenées par la mode, ainsi que dans la recherche d'un style individuel original (Sassatelli 2007). Ainsi, l'un des nombreux paradoxes de la société actuelle réside dans le fait que les individus dépendent des biens de consommation pour répondre à leurs besoins, mais ils cherchent constamment à les démarchandiser et à les retirer de la sphère commerciale, afin de rendre leurs activités significatives (Sassatelli 2007), et c'est essentiellement à travers l'utilisation de leurs biens qu'ils y parviennent. Ce qui, conséquemment, fait de la consommation l'une des formes d'expression culturelle parmi les plus importantes. Ce rapport aux objets se trouve mis de l'avant par les artistes dans leur emploi de matériaux neufs<sup>203</sup> achetés dans les grandes surfaces. D'ailleurs, le pouvoir économique résiderait aujourd'hui en partie dans le magasinage de masse de la population (Miller 1995) qui, très souvent, va voter pour des politiciens qui font de l'économie leur priorité et leur fournissent les ressources nécessaires pour consommer. Si la consommation est devenue un domaine clé dans le développement culturel, politique et économique, il sera intéressant de nous pencher sur le type de propos énoncés par les artistes à la fois dans leur choix d'objets et dans leur contextualisation de ces mêmes objets dans un espace autre que celui domestique.

---

<sup>203</sup> Une utilisation qui serait certes à regarder en fonction de la provenance culturelle des artistes. Rappelons, pour exemple, le cas déjà cité de Suboth Gupta un artiste indien chez qui, bien souvent, nous retrouvons la culture matérielle associée à son pays natal et avec laquelle il en aborde des problématiques typiques, dont notamment celle de la cuisine avec ses sculptures faites d'ustensiles en métal : « The stainless steel utensils are such a common material in India. All of them, poor people, middle class families and rich people, use them. » (GUPTA et OBRIST 2009, p. 14).



### 2.1.1. L'approvisionnement et l'infrastructure commerciale

L'infrastructure commerciale est aujourd'hui devenue une destination en soi. Sa fréquentation<sup>204</sup> est un aspect essentiel de la vie domestique et s'avère également une activité de loisirs dont le contact répété amène à développer un sens aiguisé de la valeur des objets :

The marketplace is an arena of everyday life that most people accept uncritically—though perhaps sardonically—and think about as little as possible. Consumption is work; the people who do it want to shop in attractive and comfortable surroundings. [...] Decisions in the store require another kind of juggling, a constant attempt to strike balances among attributes of the products of our lives: prices and budgets; durability and safety; convenience; styles, colors, flavors, and scents; and our hopes of pleasing other household members who will use the things we buy.<sup>205</sup>

Il s'agit donc autant d'une activité de subsistance que de divertissement, où notre jugement est constamment amené à contribution et dont l'offre est devenue exponentielle. En témoignent les hypermarchés et les supermagasins<sup>206</sup> à l'échelle inhumaine auxquels nous avons affaire aujourd'hui, de même que le gigantisme des installations commerciales<sup>207</sup> qui va jusqu'à défigurer l'urbanisme des zones d'habitation situées en banlieue. Le consommateur, avec son pouvoir d'achat, est devenu une nouvelle figure à conquérir et nombre de stratégies ont été utilisées pour

---

<sup>204</sup> Le magasinage est devenu une activité de loisirs socialement approuvée dès le XIX<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée des grands magasins et la montée de la nouvelle bourgeoisie. Ainsi chacun pouvait désormais se présenter comme un acheteur potentiel et observer de plus près les marchandises (Sassatelli 2007).

<sup>205</sup> Strasser 1989, p. 287.

<sup>206</sup> Le premier supermagasin (*flagship store* dans le jargon du marketing) fut ouvert par Disney en 1984 et est rapidement devenu un prototype pour les autres marques qui ont suivi le pas. Il s'agit en fait d'énormes surfaces de vente entièrement consacrées aux produits d'une marque et dont le décor très élaboré offre une expérience (ambiance, atmosphère, utilisation des nouvelles technologies). Ils sont habituellement situés sur des lieux touristiques prestigieux, Time Square notamment, et ont sur place un espace de restauration. Voir KLEIN 2002, p. 237-250.

<sup>207</sup> Pensons à cet égard au Quartier du Dix30 et aux autres *Lifestyle Centres* qui ne sont accessibles qu'en voiture et que l'architecture de hangar permet de construire à moindre coût depuis les années 2000 (KLEIN 2002).

y parvenir. Car il s'agit désormais d'établir une relation avec des acheteurs potentiels par le biais de la réputation et de l'image d'un produit, en construisant tout ce qui fait sa marque (Klein 2002). Les objets manufacturés les plus ordinaires sont esthétisés et rendus accessibles par leur bas prix. Il n'y qu'à penser au succès que connaissent les grandes chaînes comme Ikea, Home Sense, Home Depot, Brick, Target mais également celles des hypermarchés de l'alimentation comme c'est le cas avec Loblaw's, Wal-Mart et Costco, qui ont apporté de profondes transformations culturelles (Klein 2002) où les stratégies de vente (achat en gros, bas prix, diversité des produits dans un même endroit) entendent favoriser le nouvel *homo economicus*<sup>208</sup> endetté de surcroît<sup>209</sup>, en lui permettant de continuer à consommer pour moins cher. Le niveau de consommation peut ainsi rester le même par l'importation de produits étrangers, passant ainsi d'une société de producteurs à une société de consommateurs (Ivanova 2011). L'offre s'adapte aux conditions économiques fragilisées du monde actuel<sup>210</sup> qui est rendue possible par l'importation en grand volume d'objets manufacturés produits en Chine pour une large part (Klein 2002, Lichtenstein 2009) et dans les *sweatshops*<sup>211</sup> érigées dans les zones franches

---

<sup>208</sup> BADOT 2005, p. 108.

<sup>209</sup> À ce sujet, Maria N. Ivanova fait le constat que les revenus actuels aux États-Unis ne sont pas suffisants pour soutenir le haut niveau de consommation atteint avant la crise immobilière de 2007 et fait en sorte que la consommation se fait désormais à crédit et à travers l'endettement : « Furthermore, rising debt-to-income ratios are inherently deflationary since they divert income from consumption to debt-servicing. Thus, the ongoing economic crisis in the USA is not a regular cyclical downturn, but signifies the end of finance-driven consumer capitalism as an accumulation regime whose key features can be summed up as debt-financed mass consumption of largely offshore produced goods and wealth creation through rapidly appreciating asset values. » (IVANOVA 2011, p. 330). Ce qui mène à penser que cette situation va entraîner un nouveau rapport à la consommation.

<sup>210</sup> Wal-Mart, Home Depot et Target sont trois des plus grandes entreprises importatrices et représentent 45 % des marchandises importées (LICHTENSTEIN 2009). D'ailleurs, lors de la crise économique de 2008, seules Wal-Mart et quelques autres entreprises marchandes de liquidation comme les magasins à un dollar, ont enregistré une croissance (LAIRD 2009).

<sup>211</sup> Les *sweatshops* sont littéralement des ateliers dans lesquels travaille une main-d'œuvre bon marché et exploitée par de grandes entreprises ayant délocalisé leur production (KLEIN 2002, p. 314-354 ; LICHTENSTEIN 2009, p. 67).

situées en Asie, en Afrique et en Amérique du Sud<sup>212</sup> et à bonne distance des consommateurs du Premier-Monde. La hausse de la consommation s'accompagne ainsi d'une hausse au niveau de l'exploitation du capitalisme marchand, telle qu'il est possible de la mesurer dans l'écart qui existe entre les profits générés et les faibles salaires versés en Occident comme ailleurs : « the ideology of consumerism increases workers' tolerance for exploitation which is now perceived as the price to pay for gaining entry into the paradise of shopping.<sup>213</sup> »

Dans ce nouveau système, Wal-Mart à titre d'exemple, fait figure d'entreprise modèle en ayant su tirer profit des nouvelles technologies au niveau de sa gestion des stocks, et en réduisant drastiquement les coûts de sa masse salariale<sup>214</sup>, en même temps que ses frais de production. C'est que le marché du rabais repose sur la diminution des salaires des employés, et ce, autant du côté occidental que dans les pays sous-traitants<sup>215</sup> assurant la production des biens, de même que l'absence complète de sanction au niveau de l'émission de carbone. Ce mode de distribution fait du vendeur le joueur le mieux rétribué en monopolisant une part disproportionnée du marché (Klein 2002). Dans son état actuel, la marchandisation massive advient au détriment des travailleurs du Second et du Tiers-Monde, une réalité qui était relativement

---

<sup>212</sup> Une situation qui n'est cependant pas nouvelle comme le rappelle Naomi Klein dans *No Logo* : « Il serait naïf de croire que les consommateurs occidentaux n'ont pas tiré profit de ces divisions mondiales depuis les premiers jours du colonialisme. Le Tiers-Monde, dit-on, a toujours existé pour le confort du Premier. » (KLEIN 2002, p. 20).

<sup>213</sup> IVANOVA 2011, p. 333. Un phénomène qui a cependant suscité nombre de manifestations aux États-Unis (notamment avec Occupy Wall Street), alors que l'économie des ménages est en baisse constante et que le secteur financier connaît ses meilleures années en termes de profits.

<sup>214</sup> En fait, Wal-Mart privilégie les intérêts financiers des consommateurs au détriment de ses employés en éliminant plusieurs conventions des normes du travail. Voir LICHTENSTEIN 2009, STRASSER 2009 et LAIRD 2009.

<sup>215</sup> Selon l'avis de Nelson Lichtenstein ce système représente : « le plus vaste processus de prolétarianisation industrielle depuis l'aube de la révolution des modes de production il y a environ deux siècles. [...] Il y a aujourd'hui plus de personnes qui travaillent sur les chaînes d'assemblage, produisant des choses bien réelles, qu'il n'y en a jamais eu dans toute l'histoire de l'humanité. » (LICHTENSTEIN 2009, p. 26).

camouflée dans les années 1990 comparativement à aujourd'hui. Malgré ces aspects négatifs, la pratique des bas prix conserve une forte attraction et est même perçue comme une chose positive, voire comme un signe de progrès et une sorte de refuge<sup>216</sup> dans le contexte économique actuel, étant donné que la majorité de la population n'aura jamais les moyens financiers nécessaires pour satisfaire tous ses désirs (Strasser 2009), faisant ainsi de la recherche des aubaines l'une des activités les plus importantes de notre époque :

For better and for worse, ours is the age of the bargainer—the engineer of bargains—whose factory extends from rice paddies to suburban basements everywhere. Each year we are drawn to their doors by the millions. And if it's not Wal-Mart that reels us in, then it is Wal-Mart's big-box brethren, like Costco, Home-Depot, Best Buy, IKEA, Kohl's, or smaller outlets like the local dollar store. There are never single, isolated bargains. Most of us stalk value on a serial basis, sometimes in full contravention of common sense. Row upon row, aisle upon aisle, this realm of affordability, selection, and discount is a dominant force in today's world.

Its all here: your next iPod, laptop, snack food, or stuffed animal you take to the hospital when you visit a relative. This is you even before you know it. And all of it is priced to sell. Nearly everything from clothing to electronics has miraculously decreased price since the early 1990s. And if you're not getting it cheaper, then you've probably gained on quantity or quality, the outcome of a global economy that's been on rollback for the last two decades.<sup>217</sup>

La pratique est ainsi solidement implantée, le rabais étant devenu une sorte d'icône pour l'ensemble de la population des pays occidentaux. Elle a cependant été amenée et construite depuis les années 1950 et même avant, selon Gordon Laird (2009) qui fait remonter le début de cette pratique du rabais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'ouverture des Woolworth's Great Five Cent Store. Ce serait à partir de ce moment que la consommation devient plus abordable et accessible à un plus large spectre de

<sup>216</sup> Les grandes surfaces démocratisent d'une certaine façon la consommation et permettent aux classes moins fortunées de s'entourer elles aussi d'une abondance de biens achetés à bon marché (LAIRD 2009).

<sup>217</sup> LAIRD 2009, p 4.

la population qui dépense l'ensemble de ses revenus dans sa consommation personnelle. Un changement qui a été progressivement amené et qui, une fois implanté, a entraîné de profondes transformations. Du coup, la « propagande » commerciale a travaillé à stimuler ce comportement et à propager la croyance que le « statut social » pouvait s'acquérir à travers l'achat de biens de consommation en plus grand nombre (Ivanova 2011), amenant le consumérisme à devenir un véritable mode de vie. La production massive de biens de mauvaise qualité est devenue une pratique déterminante qui a accompagné et donné forme à la mondialisation et qui a créé une situation d'interdépendance au niveau du prix des matières premières et de l'énergie.

Si les surfaces géantes de vente au détail avec leurs marchandises « anonymes » font maintenant partie du paysage de la consommation, le phénomène de la marque (Klein 2002) a également pris une ampleur considérable et, comme le marché du rabais, il s'est construit depuis les années 1980 par le biais de la sous-traitance bon marché<sup>218</sup>. L'économie du nouveau village global consiste à confier la production à des travailleurs du Tiers-Monde pour l'acheter à bas prix et investir de larges sommes dans la promotion de ces mêmes marchandises par le biais de leurs marques, qui sont devenues le produit à vendre (Klein 2002). La production des biens, qui était auparavant au centre des économies industrialisées, est un secteur d'activités aujourd'hui dévalué par rapport à celui de la promotion, car, pour reprendre les mots de Naomi Klein, « le branding a monopolisé toute la 'valeur ajoutée'<sup>219</sup> » et c'est dès

---

<sup>218</sup> Les grandes entreprises productrices de marques vont en fait davantage investir dans le marketing de leurs produits que dans leur production, faisant appel comme nous l'avons vu à la sous-traitance dans les pays du Tiers-Monde. Citons à ce sujet ce passage de Naomi Klein : « Malgré l'intelligence du concept stratégique « des marques pas des produits », on ne peut jamais faire l'économie de la production : il faut bien que quelqu'un se salisse les mains pour fabriquer les produits auxquels les marques mondiales accrocheront leur sens. C'est à cela que servent les zones de libre-échange. En Indonésie, en Chine, au Mexique, au Vietnam, aux Philippines et ailleurs, les zones franches industrielles (comme on appelle généralement ces régions) sont les nouveaux grands producteurs de vêtements, de jouets, de chaussures, d'appareils électroniques, de machines et même de voitures. » (KLEIN 2002, p. 314).

<sup>219</sup> KLEIN 2002, p. 306.

lors l'image et le style de vie véhiculés par la marque, plutôt que la qualité de la fabrication, qui donnent sens aux objets et qui incitent à déboursier une somme plus élevée pour leur acquisition.

De cette manière, une logique de différenciation s'énonce ainsi à travers les noms propres accolés aux biens et transforme les choix de consommation (vêtements, appareils électroniques, voitures) en une affirmation individuelle en même temps que sociale. Il nous est d'ailleurs impossible de penser à l'extérieur de cette logique, tant la marque s'est insinuée dans notre quotidien et est devenue partie prenante de la signification des objets (Klein 2002) depuis près de deux siècles déjà, car les entreprises prospères timbrent leur nom sur leurs produits<sup>220</sup> dès les années 1850. Ce qui au départ venait pondérer l'anonymat des nouvelles marchandises produites massivement et offertes dans un emballage, a pris des proportions gigantesques avec le *branding* et la création d'identités aux produits, car il s'agit désormais de greffer des significations aux marchandises, afin de les distinguer et de les différencier des autres, de même que d'effacer toute frontière entre le *branding* et la culture :

Nous voilà donc, pour le meilleur ou pour le pire, en relation profonde et durable avec notre dentifrice et en codépendance avec notre après-shampooing. Nous avons à notre actif presque deux siècles d'histoire des marques, lesquelles rassemblées, forment une sorte d'alphabet morse de la *pop culture* mondiale.<sup>221</sup>

La consommation, dans sa pratique actuelle, se fait ainsi à deux niveaux et provient de conditions qui se sont plus clairement mises en place dans les années 1990 avec les deux tendances que nous venons d'observer : celle de l'implantation des magasins d'aubaines, tel que Wal-Mart, comme fournisseurs d'articles quotidiens<sup>222</sup> et, celle

---

<sup>220</sup> Toutes les marchandises, que ce soit des matières premières ou des produits de base, sont susceptibles de devenir une marque (STRASSER 1989, KLEIN 2002, p. 60-61).

<sup>221</sup> KLEIN 2002, p. 278.

<sup>222</sup> En fait, les magasins à rabais rejettent les stratégies du marketing et du *branding* qui sont développées durant plus d'un siècle et misent uniquement sur leurs bas prix (LAIRD 2009).



concernant l'expansion du marché des marques prestigieuses qui, par leur *branding*, donnent sens à leurs produits à travers la promotion de valeurs et de styles de vie (Klein 2002)<sup>223</sup>. Ce passage de la production à la consommation comme sphère d'activité principale, initiée par les États-Unis et adoptée dans la plupart des pays occidentaux, est l'un des signes les plus marquants de notre société postindustrielle dont le paysage économique est caractérisé par les centres commerciaux, les firmes, la technologie, la logistique, ainsi que la dépendance sans précédent sur les importations et la dette des consommateurs. Une transition qui a créé d'incroyables richesses et augmenté le taux de la productivité, mais qui a également amené une précarité en ce qui a trait aux conditions de travail et au nombre d'emplois disponibles (Baird 2009).

### **2.1.2. Consommer = transformer**

L'usage à des fins artistiques d'objets disponibles dans les grandes surfaces va établir, comme nous serons amenés à le constater, un lien direct avec le monde de la consommation. Une relation qui va devenir l'un des lieux d'adhésion de l'œuvre à l'actualité par le fait d'en prélever certains items et, de cette manière, rendre perceptible l'abondance des biens dont l'offre est constamment renouvelée. La rotation des stocks a d'ailleurs installé un nouveau type de circulation des objets, de nature commerciale dans ce cas, mais qui affecte tout autant le roulement des marchandises disponibles et dont le flot est néanmoins contrôlé :

But, as Baudrillard (1981) and Bourdieu (1984) have shown so well, the establishments that control fashion and good taste in the contemporary West are no less effective in limiting social mobility, marking social rank and discrimination, and placing consumers in a game whose ever-shifting rules are determined by 'taste makers' and their affiliated experts who dwell at the top of the society. Modern consumers are the

---

<sup>223</sup> Bien que nos études de cas dans le présent chapitre ne vont pas faire l'emploi de biens uniques et griffés, il nous apparaît important de situer le contexte global de la consommation actuelle qui, pour le dire rapidement, se divise entre des biens relativement bon marché et des biens haut de gamme associés aux marques prestigieuses.



victims of the velocity of fashion as surely as primitive consumers are the victims of the stability of sumptuary law.<sup>224</sup>

Les biens de notre époque sont ainsi amenés à être constamment remplacés, selon ce qui est approprié pour un temps prescrit et suivant les diktats d'un goût imposé pour réguler et alimenter la demande. Cette donnée est visible dans les œuvres des artistes dont les matériaux nous aident parfois à les dater. Le fait que certains biens de consommation soient à la mode ou pas affecte leur fonction de même que leur conservation au sein de l'espace domestique<sup>225</sup>. Les marchandises, rappelons-le, sont dotées de valeurs<sup>226</sup> partagées par l'ensemble des individus d'un contexte donné qui vont les utiliser pour classer et catégoriser les objets, comme les personnes. Il est ainsi beaucoup plus intéressant de voir les biens de consommation comme une forme matérielle, un médium, de l'avis de Christopher Tilley (2006), par lequel les valeurs, les idées et les distinctions sociales vont être reproduites, légitimées ou transformées que d'en rester avec une vision aliénante de la consommation, héritée de l'approche marxiste et de son fétichisme de la marchandise.

La consommation, comme objet de réflexion, reste néanmoins associée à un matérialisme superficiel et vide, où l'achat de biens, dans des contextes d'échanges dépersonnalisés et définis par les forces du marché, devient une fin en soi et transforme le consommateur en une sorte d'esclave. Cette perception persiste dans la critique du capitalisme de Max Horkheimer et de Theodor Adorno pour qui la consommation, spécialement celle des Américains, est synonyme de manipulation et

---

<sup>224</sup> APPADURAI 1986, p. 32.

<sup>225</sup> Un phénomène que nous avons pu mieux situer avec les travaux de Susan Strasser (1989) où la mode et la vénération du nouveau deviennent des stratégies de marchés. Notons à ce sujet l'engouement pour les électroménagers en *stainless steel* depuis le début des années 2000 qui incite les gens à se défaire d'appareils fonctionnels, mais désuets au niveau de leur apparence. Leur prix relativement plus élevé ne semble pourtant pas décourager les consommateurs, tant ces appareils sont « rentables » en terme de visibilité sociale. Voir à ce sujet BYRON 2012.

<sup>226</sup> Une valeur qui serait par ailleurs décidée avec l'accord des autres consommateurs (DOUGLAS et ISHERWOOD 1979).

évoque l'effondrement de la bourgeoisie européenne (Wyrwa 1998). De plus, pour Jean Baudrillard<sup>227</sup> les individus se substituent aux biens que leur offre l'industrie et doivent choisir les signes appropriés à leur style de vie, dans un monde ayant perdu toute authenticité et étant entré dans une ère superficielle<sup>228</sup> où règne un hédonisme vide<sup>229</sup>. Néanmoins, au-delà de leur valeur d'usage, les biens communiquent des significations et ont une valeur symbolique.

Dans la société actuelle, personne n'est dupe de l'incitation à consommer prônée par le système capitaliste et stimulée par la production sans fin de la nouveauté (Tilley 2006). Ce qu'apportent cependant l'anthropologie de la consommation et l'histoire dans son étude du phénomène à des époques données (Wyrwa 1998, Strasser 2000), c'est de l'envisager dans ses aspects positifs plutôt que dans ses conséquences négatives, en cessant de lui plaquer une vision démoniaque<sup>230</sup> et de stigmatiser la passion croissante pour l'acquisition de biens matériels (Sassatelli 2007), en considérant le consommateur autrement que dans sa passivité. Les biens, faut-il le rappeler, viennent en grande partie satisfaire nos besoins quotidiens et une fois acquis, ils sont sujets à maintes appropriations et entrent dans un processus de définition identitaire : « home consumer products can be endlessly personalized and become as much part of the modern self as craft products in small-scale societies.<sup>231</sup> » L'analyse est ainsi redirigée vers la consommation elle-même en tant que processus significatif, car les biens ne sont pas qu'achetés, ils sont également investis à travers

<sup>227</sup> Une vision qui se retrouve plus particulièrement dans l'essai *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1979, 268 p.

<sup>228</sup> Pensons également à l'essai *L'Ère du vide* (1983) de Gilles Lipovetsky sur l'individualisme de la société postmoderne.

<sup>229</sup> Une critique qu'a plus particulièrement formulée Pier Paolo Pasolini dans ses films où l'hédonisme devient l'idéologie de la société de consommation (WYRWA 1998).

<sup>230</sup> Voir à ce propos l'article « Consumption » de Daniel Miller (2006) dans lequel l'auteur retrace notre vision négative de la consommation, présente bien avant l'arrivée de la consommation de masse moderne, et qui a tout à voir avec l'étymologie même du mot. Consommer renvoie à utiliser une chose de manière à la rendre inutilisable, contrairement à la production qui est davantage vue comme une action constructive.

<sup>231</sup> TILLEY 2006, p. 68.

différentes manipulations qui participent à les transformer et même à créer des liens avec les autres. L'individualité de chacun se manifesterait dans l'assemblage et l'harmonisation de biens standardisés (Strasser 1989). Car autrement, de l'avis de Daniel Miller (2006), comment expliquer le fait que des populations entières se soient davantage identifiées à la consommation qu'à la production<sup>232</sup>? En fait, la grande majorité des gens travaillent pour consommer (Strasser 2009). La culture de la consommation est une donnée essentielle pour comprendre les problématiques de notre temps et il est possible de la considérer, voire de l'étudier dans son potentiel de créativité sans être en contradiction avec la pensée critique qui relève ses aberrations (sous-traitance dans les pays du Tiers-Monde, mondialisation, *branding*)<sup>233</sup>. Car il s'agit pour nous de comprendre l'usage que font les artistes de marchandises facilement accessibles et prélevées d'un monde saturé d'objets, où un supermarché typique ne compte pas moins de 38,000 produits sur son plancher<sup>234</sup>.

La consommation massive de biens constitue en fait le plus important contexte par lequel nous entrons en relation avec la forme dominante de la culture matérielle (Miller 1987). Il suffit de penser au temps que nous allouons à la consommation chaque semaine pour nous en donner une idée. À cet égard, l'anthropologue Daniel Miller (1987) remarque que la grande majorité des biens que nous acquérons s'avèrent de purs produits, au sens où l'argent déboursé sur ces biens aurait pu l'être sur d'autres articles de même acabit, ce qui du coup les rend interchangeables. Cependant, comme le prétend Christopher Tilley (2006), les biens de consommation

---

<sup>232</sup> La production était ici vue comme la sphère d'activité reliée au travail.

<sup>233</sup> Et cela, sans oublier d'autres aspects que nous n'avons pas abordés ici et qui concernent l'exploitation des ressources naturelles et la crise environnementale causée par notre consommation.

<sup>234</sup> En 2001, le nombre moyen de produits disponibles dans un supermarché américain était de 20,000 produits (SLATER 2001). Alors qu'en 2010, un supermarché moyen (avec une surface de 46,000 pieds carrés) offre en moyenne 38,718 produits. En ligne : <[http://www.agmrc.org/markets\\_\\_industries/food/grocery-industry/](http://www.agmrc.org/markets__industries/food/grocery-industry/)>. Consulté le 20 décembre 2013.

sont des *ready-made*, au sens où les biens sont achetés déjà faits. Là où ils deviennent spécifiques, c'est du fait d'avoir été acquis par un individu particulier : « this specificity is usually related to a person, either the purchaser or the intended user, and the two are inseparable; that is the specific nature of that person is confirmed in the particularity of the selection.<sup>235</sup> » Un propos que nous pouvons certainement rapprocher et appliquer aux œuvres qui relèvent de l'installation et qui viennent elles aussi, confirmer la particularité de la démarche d'un artiste à travers sa sélection d'items.

Les objets sont ainsi transformés par l'emploi qu'en font leurs utilisateurs et du fait d'être investis, passant ainsi d'un statut de pur produit à celui d'artefact<sup>236</sup>. Cette approche présente la consommation comme un processus d'appropriation et non comme résultat passif de forces économiques (Miller 2012), nous faisant plutôt voir le rôle actif des consommateurs dans la resocialisation des marchandises (Miller 1995a). Ainsi, s'inscrivant dans la même logique, il apparaît de manière évidente lorsque nous la transposons dans le cas des œuvres faisant usage des biens courants, que les objets sont transformés par les artistes suite à leur acquisition. Par leur familiarité, ces articles et autres items achetés dans les grandes surfaces nous font percevoir leur consommation et leur appropriation comme un aspect central de nos propres existences<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> MILLER 1987, p. 190.

<sup>236</sup> En fait, Daniel Miller résume bien le changement que rend effectif la consommation : « Thus, consumption as work may be defined as that which translates the object from an alienable to an inalienable condition ; that is from being a symbol of estrangement and price value to being an artefact invested with particular inseparable connotations. » (MILLER 1987, p. 190).

<sup>237</sup> À ce propos, Daniel Miller (1995a) soutient que l'étude de la consommation va venir à remplacer celle de la famille et de la parenté qui jusqu'à présent était le noyau de la discipline anthropologique, compte tenu que les individus dépendent désormais de produits qu'ils ne font pas eux-mêmes, où la construction des relations sociales advient à travers les pratiques de consommation, les biens devenant un médium pour projeter certaines valeurs. La consommation étant ainsi un phénomène qui va trouver à s'exprimer différemment selon les contextes culturels et géographiques.

Force est d'admettre que c'est une fois que l'objet sort du magasin, suite à une transaction, qu'il devient signifiant (Douglas et Isherwood 1979; Dietler 2010). Son usage au sein des œuvres révèle en fait le monde duquel il est tiré, car les marchandises « encapsulent » pour ainsi dire les principes de la culture d'où elles proviennent et la rendent palpables : « À partir du moment où la culture s'incorpore dans les biens, chaque objet du monde matériel peut alors jouer un morceau de la partition culturelle. En d'autres termes, la culture acquiert grâce aux objets un éminent pouvoir d'ubiquité.<sup>238</sup> » C'est ce que nous allons nous employer à démontrer par l'intermédiaire de deux études de cas d'œuvres qui font usage de matériaux que n'importe quel individu utiliserait pour construire son propre « monde de sens ». Car au-delà d'une transaction marchande, la consommation renvoie à des pratiques par lesquelles les individus construisent et rendent visible cette définition d'eux-mêmes, ainsi que les valeurs auxquelles ils souscrivent (Douglas et Isherwood 1979).

Comme nous l'introduisons au début de cette thèse, chacun d'entre nous aménage son propre espace de manière à ce que celui-ci soit cohérent et intelligible, où les biens de consommation viennent immobiliser les significations produites par les événements<sup>239</sup> qui marquent la vie de chacun. La sphère de la consommation est à la fois autonome et plurielle en tant que processus de définition culturelle. Celle-ci va varier selon les contextes dans lesquels se trouvent les consommateurs (Miller 1995) et suscite de nombreux débats tant en termes de moralité que d'immoralité. La culture matérielle est enchâssée à même nos existences (Tilley 2006) et il sera intéressant d'étudier dans ce deuxième chapitre l'utilisation que font les artistes de marchandises et autres biens de consommation produits massivement qui ne répondent pas toujours

<sup>238</sup> DOUGLAS et ISHERWOOD 1979, p. 14.

<sup>239</sup> Un propos que soutient Mary Douglas et Baron Isherwood (1979) et également Michael Dietler : « people construct the symbolically laden material worlds they inhabit and which, reciprocally, act back among them in complex ways » (DIETLER 2010, p. 210).

à des normes éthiques et dont l'utilisation laisse transparaître de nombreuses inégalités.

Nous remarquerons différentes stratégies utilisées pour transformer des biens courants achetés dans des grandes surfaces, qui représentent des composantes majeures de la culture contemporaine, en des environnements complexes et quasi cosmologiques offrant différentes relations avec un monde élargi. Il s'agira avec ces deux premières études de cas d'analyser leur sélection et leur choix d'objets, mais également d'étudier la manière dont les artistes vont les combiner : « De la même manière qu'on ne fait pas grand-chose avec une seule chaussure, la valeur de chaque objet de consommation dépend de sa position et de sa fonction au sein d'une série de biens complémentaires.<sup>240</sup> » Thomas Hirschhorn et Sarah Sze ont été retenus comme cas de figure pour explorer l'utilisation massive de marchandises et aborder l'emploi de la culture matérielle par le biais de la quantité, de même que par leur nature bon marché<sup>241</sup>. Car, nous le verrons dans les prochaines pages, ces deux artistes remplissent leurs œuvres des babioles et biens de consommation disponibles dans les magasins à un dollar et autres grandes surfaces à rabais. Il sera donc intéressant d'observer quels discours ces deux artistes développent par rapport à ces matériaux typiques de notre époque et comment ils utilisent la connaissance requise dans la consommation des biens (Appadurai 1986). Un autre facteur qui vient justifier le choix de ces deux artistes est le fait que nous avons pu avoir une expérience directe de leurs œuvres, des réalisations majeures dans chacun des cas, observées notamment à la Biennale de Venise alors que les artistes représentaient leur pays respectif. Ainsi, il s'agira dans ce premier chapitre d'observer l'emploi de la culture matérielle à

---

<sup>240</sup> Douglas 1979, p. 27.

<sup>241</sup> Les biens de consommation associés aux marques prestigieuses ont à notre avis davantage été traités depuis les années 1960. Pensons entre autre à Andy Warhol Wim Delvoye, Liam Gillick, Jeff Koons, Takashi Murakami, ainsi qu'aux marques prestigieuses qui ont développés des fondations d'art contemporain dans les dernières décennies dont Cartier, Hugo Boss, Louis Vuitton, Prada, etc.

travers la nouvelle culture du préfabriqué offerte par les biens de consommation et les marchandises emballées.

## 2.2. Thomas Hirschhorn : l'organisation du « trop »

Nothing else than the world surrounding me can explain the intensity and the density of my work.<sup>242</sup>

Originaire de Suisse, Thomas Hirschhorn (né en 1957) vit et travaille à Paris depuis le milieu des années 1980. Il détient une formation en design graphique. Son intérêt pour le graphisme social l'incite à joindre le collectif Grapus et, de là, il s'intéresse aux arts visuels<sup>243</sup>, en raison de la plus grande liberté qu'il entrevoit dans la figure de l'artiste (Gingeras et Hirschhorn 2004). Il se déclare d'ailleurs comme un *artist-worker-soldier* (Rondeau 2000, Raymond 2011), voulant par cette désignation souligner l'importance de la production et du travail, afin de repositionner la pratique artistique hors de l'idée reçue du génie et montrer combien l'artiste doit lutter pour sa propre existence. Il y a le désir d'un engagement total chez Hirschhorn où il s'agit avant tout de donner forme et de produire un art politiquement, au détriment de faire de l'art politique (Hirschhorn 2013) : « I understand art as a tool to encounter the world. I understand art as a tool to confront reality. And I understand art as a tool to live within the time in which I am.<sup>244</sup> » Un art qui entend ainsi donner la possibilité

<sup>242</sup> Thomas Hirschhorn dans SCHUM et HIRSCHHORN 2011, p. 111.

<sup>243</sup> Une décision sur laquelle il revient souvent et qui apparaît emblématique : « Il est rare qu'un artiste déclare à ce point son commencement. Soit qu'il le dissimule, ou qu'il ne l'identifie pas, ou qu'il n'y ait jamais de commencement – que du *continué*. Hirschhorn au contraire nous offre cette fiction : une décision. La décision de l'art, d'être artiste. Ce qu'on nommait un retournement, l'événement qui saisissait une vie et l'engageait vers – sa foi, son œuvre, son martyre, sa gloire, sa mort. Ici l'événement est livré : l'abandon du graphisme, le saut dans l'art » (FALGUIÈRES 2003, p. 91).

<sup>244</sup> HIRSCHHORN 2013, p. 74. Voir à ce sujet l'ensemble du texte « Doing Art Politically : What Does This Mean ? » dans HIRSCHHORN 2013, p. 72-77.



de réfléchir et de confronter la réalité de tous les jours, en reprenant notamment les biens de consommation qui en proviennent.

C'est à partir du milieu des années 1980 que son travail se fait d'abord voir sur la scène européenne, avant de connaître le succès à l'échelle internationale dans la décennie suivante avec des œuvres qui posent le diagnostic de notre ère d'accumulation matérielle et dont l'excès et la prolifération sont caractéristiques de sa production à venir. Il qualifie lui-même ses premières réalisations sculpturales de collages tridimensionnels et les désigne comme étant des *displays*, voire des *layouts*<sup>245</sup>, des termes empruntés au domaine du design graphique, mais également à la logique marchande actuelle faisant directement référence aux étalages commerciaux et aux montres. Hirschhorn évite ainsi l'utilisation de la terminologie artistique courante qui aurait qualifié ces premières œuvres de sculpture ou d'installation, le mot « étalage » faisant voir le travail artistique davantage comme quelque chose de banal, en dehors de toute préciosité : « When I say 'display', its something banal, unspectacular, like something in a shop window that's just put there.<sup>246</sup> » Il va d'ailleurs conserver cette façon de distinguer son travail au sujet de ses œuvres immersives produites à partir de la fin des années 1990, auxquelles il refusera toujours le terme d'installation<sup>247</sup> pour préférer celui de sculpture.

Cette prise de position qui peut se rapprocher de celle de Sarah Sze au sens où celle-ci insiste également sur la notion du « sculptural » présente dans son travail de rassemblements d'objets, sans avoir néanmoins la charge politique présente chez Hirschhorn. Les œuvres de celui-ci sont d'ailleurs qualifiées de collages

<sup>245</sup> GINGERAS et HIRSCHHORN 2004, p. 12-13.

<sup>246</sup> Thomas Hirschhorn dans GINGERAS et HIRSCHHORN 2004, p. 14.

<sup>247</sup> Par cette taxonomie, l'artiste veut en fait créer une distance avec le genre de l'installation et avec une certaine doxa au niveau de la production sculpturale (BUCHLOH 2001). De même, Philippe Vergne (1999) y voit quant à lui une stratégie pour affirmer un style personnel, le style Thomas Hirschhorn, par la distanciation prise avec le vocabulaire consacré.

tridimensionnels, d'*overload sculptural environments* (Schum 2011), de *walk-in*<sup>248</sup> *sculptures* (Müller 2011), voire de sculptures dans le champ élargi pour reprendre l'expression consacrée de Rosalind Krauss reliées à une esthétique *in-your-face*<sup>249</sup> (Snodgrass 2000). Elles sont fabriquées à l'aide de matériaux communs et jetables qui, par l'usage insistant et excessif que va en faire l'artiste, vont devenir emblématiques de sa signature<sup>250</sup> et lui être associés d'emblée : carton, planches de contreplaqué, magazines d'actualités et de mode, ruban d'emballage brun, papier cellophane, papier d'aluminium, sacs en plastique, photocopies de textes, écriteaux et bannières constituent sa matière première à laquelle va s'adjoindre plus tardivement des objets tels des mannequins, des néons et des moniteurs. Il s'agit de matériaux produits en masse, sans valeur esthétique particulière et dont la « carrière » (Appadurai 1986), comme les objets de Sarah Sze, serait de courte durée, pour ne pas dire inexistante. Indéniablement liés à notre culture axée sur la consommation, ces matériaux sont constitutifs des œuvres de Hirschhorn : « the decision for a material is a decision that is essential. And, because there is this love and this decision for it, I cannot change my material for "something else" or for "something new".<sup>251</sup> » Hamza Walker (2000) relate à ce propos l'une des directives données par l'artiste à un de ses assistants lors de l'installation de l'œuvre *World Airport* à la Renaissance Society de l'Université de Chicago en 2000 : « Much tape. Badly<sup>252</sup> », une pièce où le ruban brun à emballage est utilisé sans souci de ménagement et en si grande quantité qu'il devient littéralement organique en liant tous les éléments, évoquant ainsi un profond désir de fixer les choses (Walker 2000) et de les arranger, malgré la non-durabilité du papier « scotch » et le fait qu'il dénote une mesure qui ne peut qu'être provisoire. Son vocabulaire est ainsi celui des produits industriels largement distribués et offerts à bas

<sup>248</sup> Un terme utilisé notamment pour qualifier certains environnements de Claes Oldenburg dont *The Store* (1961). Voir BERREBI 2006, p. 98.

<sup>249</sup> L'auteure ira jusqu'à parler d'antiesthétique à propos de l'artiste (SNODGRASS 2000).

<sup>250</sup> GINGERAS 1999, p. 136; FALGUIÈRES 2003, p. 94.

<sup>251</sup> Thomas Hirschhorn dans SCHUM et HIRSCHHORN 2011, p. 113.

<sup>252</sup> Thomas Hirschhorn cité dans WALKER 2000, p. 19.

prix, qui se retrouvent dans chaque foyer, devenant de ce fait « démocratiques » par le fait d'être à la portée de tous<sup>253</sup>. Il parlera d'ailleurs en termes de matériaux de tous les jours plutôt que de matériaux pauvres (Stoeber 2007). Par leur nature inclusive, ils permettent, selon l'artiste, un plus grand accès aux œuvres<sup>254</sup>, raison pour laquelle il les choisit : « What I've got around me is some packing tape; there's some aluminium foil in the kitchen and there are cardboard boxes and wood panels downstairs on the street.<sup>255</sup> » C'est ainsi le même papier d'aluminium servant à recouvrir un poulet ou à décorer une discothèque qui se trouve utilisé dans les œuvres (Hirschhorn 2013). Le caractère non pérenne et instable des matériaux confère une précarité à ses réalisations<sup>256</sup> et bien que ce soit des matériaux fonctionnels, que nous pourrions voir ici comme des matériaux « with a jobs to do<sup>257</sup> », il ressort que ces derniers sont surtout utilisés pour emballer des marchandises qui ultimement deviennent des déchets (Gingeras et Hirschhorn 2004), car leur emploi n'est jamais déterminé et reste plutôt ouvert à toutes les possibilités. En les intégrant dans ses œuvres, Hirschhorn donne une nouvelle valeur d'usage à des matériaux dont le destin est d'être jetés après consommation.

---

<sup>253</sup> Un trait de son travail qui explique sans aucun doute ses affinités avec le travail de Kurt Schwitters qui au lendemain de la Première Guerre mondiale et dans un contexte économique fort difficile, prenait pour matériaux les détritres et les restes qu'il trouvait sur son passage. (BUCHLOH 2004).

<sup>254</sup> Un point de vue somme toute relatif lorsque l'on pense à la difficulté du grand public à accepter l'iconoclasme de certains matériaux utilisés en art contemporain et qui, très souvent, reste attaché à une conception plutôt traditionnelle des arts visuels.

<sup>255</sup> Thomas Hirschhorn dans GINGERAS et HIRSCHHORN 2004, p. 15.

<sup>256</sup> Cette précarité devient certainement le cauchemar des conservateurs et des restaurateurs lorsque les œuvres de l'artiste entrent dans des collections muséales. À cet égard, il a même reçu le surnom « d'*adhesive tape maniac* » de la part des équipes de conservation qui se sont penchés sur la préservation de ses œuvres, le ruban d'emballage n'étant aucunement résistant au vieillissement. Voir à ce sujet le texte de Maïke Grün (2011) dans lequel l'auteure aborde le cas de la conservation de l'œuvre *Doppelgarage* (2005) qui est pratiquement recouverte de papier d'emballage.

<sup>257</sup> Une expression utilisée pour qualifier les objets dont se sert Sarah Sze.

Les choix de l'artiste s'opposent de manière véhémente aux sculptures minimalistes et postminimalistes dont les matériaux proviennent également de l'industrie (acier, béton), mais sont autrement plus durables et nobles (Buchloh 2004). La décision d'utiliser des matériaux communs et périssables venant démontrer le processus de construction de la valeur à l'œuvre (Appadurai 1986) et en même temps, réitérer une manière de faire de la sculpture par le choix de matériaux pauvres<sup>258</sup> et qui font du *cheap* une procédure (Gingeras 1998, 1999). Mais malgré leur aspect générique et leur provenance industrielle, ces mêmes matériaux gagnent leur « humanité » à travers la manipulation où l'aspect artisanal, le fait main, même négligé, restent visibles. Cette position devient doublement politique et participe à leur transformation des matériaux de l'avis de l'artiste :

I work with what everybody knows and uses, what everybody recognizes as poor materials with no real value and that don't want to intimidate—that's why I choose them. Power comes from the decision to use them. The fragility comes from my way of working, all hand-made, almost completely anachronistic today!<sup>259</sup>

Le temps et l'énergie mis dans la confection des formes<sup>260</sup>, loin de témoigner d'un savoir-faire et d'une virtuosité technique, concourent à modeler le sens des œuvres et l'excès qui en ressort montrent un désir de sortir des conventions d'un art qui serait par trop précieux et qui amène l'artiste à formuler l'adage « Quality, no! Energy, yes!<sup>261</sup> » Une façon de faire qui nous éloigne du ready-made au sens où les objets

<sup>258</sup> Pensons à cet égard à Kurt Schwitters, à l'Arte Povera, à Jean Dubuffet, à Joseph Beuys, mais également à Dieter Roth.

<sup>259</sup> Thomas Hirschhorn dans HIRSCHHORN et VERGNE 2006, p. 119.

<sup>260</sup> Le fait main et l'artisanal étant devenu un anachronisme à notre époque (GINGERAS 1999), mais constituant depuis les dernières années une tendance devant l'ouverture et la popularité de commerces et de restaurants dont le mandat est d'offrir des produits faits par des artisans. Tout ce qui est fait main et lié à une certaine esthétique du bricolé et de l'assemblé a été dévalué à partir de la fin des années 1960 avec l'arrivée de l'art conceptuel (DEZEUZE 2008).

<sup>261</sup> Une phrase récurrente dans les écrits de l'artiste qui, soulignons-le, sont extrêmement abondants et prennent la forme de lettres, de textes de projets, d'entrevues. Voir HIRSCHHORN 2013, un ouvrage qui réunit une grande partie de ses écrits.

sont véritablement retravaillés, voire modelés, et gagnent littéralement une couche de sens par l'ajout de divers éléments, tels le papier d'aluminium et le ruban d'emballage. Hirschhorn oppose ainsi la fabrication artisanale, qui apparaît ici sous les traits du DIY<sup>262</sup>, au ready-made, vu ici comme un procédé industriel. D'ailleurs, l'artiste dira à ce sujet être contre le ready-made lors d'une entrevue avec le commissaire Okwui Enwezor : « I am against of work of quality, ready-mades, finished products.<sup>263</sup> » Un propos également rapporté dans un article de Pascaline Cuvelier (1998) suite à une visite d'atelier : « [...] I don't use ready-mades; everything's always fabricated by hand. I never want there to be a mystery or for people to wonder how something's made. People understand that it's just cardboard covered with aluminium foil.<sup>264</sup> » Néanmoins, dans la littérature critique publiée sur l'artiste, son usage des objets reste souvent interprété en lien avec la pratique du ready-made (Snodgrass 2000) et Benjamin Buchloh (2001) parle même à ce sujet d'une pratique négative du ready-made au sens où l'artiste utilise des matériaux qui servent à l'emballage et à l'expédition des objets au détriment de ces derniers rarement intégrés dans ses œuvres.

Notons au passage l'importante activité de publication de l'artiste qui accompagne la présentation de son travail par de nombreux écrits, mais également à travers la réalisation d'un nombre phénoménal d'entrevues, créant ainsi un important espace discursif qui atteste de son désir de théoriser son travail et d'affirmer sa position en relation avec un contexte sociopolitique, où le choix des matériaux devient un objet

---

<sup>262</sup> Le DIY, qui est le diminutif de l'appellation « Do-It-Yourself », réfère à un champ d'activité où il s'agit de faire par nous-mêmes les objets dont nous avons besoin, afin de sortir de la culture dominante et de mettre de l'avant un processus dont l'amateurisme et l'aspect brut restent visibles. Sa reprise dans les années 1970 par le mouvement punk a participé à faire du DIY une esthétique de la contreculture. Voir ATKINSON 2006 et TRIGGS 2006.

<sup>263</sup> Thomas Hirschhorn dans ENWEZOR et HIRSCHHORN 2000, p. 32.

<sup>264</sup> Thomas Hirschhorn dans CUEVELIER 1998, p. 133.

de justification<sup>265</sup>. Des écrits qui, très certainement, entrent en ligne de compte dans la réception critique des œuvres et dont le propos trouve une large adhésion auprès des spécialistes. Nous y reviendrons plus loin.

### 2.2.1. La politique des matériaux

La pratique de Thomas Hirschhorn se réclame d'une démarche activiste dont l'engagement est évident. Celle-ci se manifeste par la volonté de l'artiste de créer un art qui se veut accessible et d'investir, en de multiples occasions et avec ses mêmes matériaux « démocratiques », des lieux décentralisés qui lui permettent d'aller à la rencontre de populations souvent défavorisées et d'élever dans l'espace public des monuments temporaires, une série sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Dès ses premières réalisations, Thomas Hirschhorn investit différents espaces, de manière à ce que ses œuvres luttent pour leur existence, mais aussi pour démontrer l'importance de ne pas tenir l'art dans une sphère qui serait séparée du quotidien<sup>266</sup>. C'est le cas notamment de *Jemand kümmert sich um meine Arbeit*<sup>267</sup> (fig. 19) où il dispose sur le coin d'une rue différents objets et matériaux (cartons, plastique, retailles de contreplaqué avec collages) pour documenter le retrait de ses sculptures par les employés responsables de l'enlèvement des ordures. Une situation qui fait en sorte de retirer toute valeur à l'œuvre et qui va jusqu'à l'éliminer par son vandalisme planifié (Buchloh 2001, 2004), et met à l'épreuve l'idée selon laquelle l'art existe même si personne ne le regarde comme tel (Müller 2011). Il en sera de même avec plusieurs autres projets où ses collages sur carton ou sur bois seront déposés sur le bord d'un quai (*St-Tropez*, 1992), près d'un conteneur à déchets (*Moins*, 1993), dans des terrains vagues (*4 terrains vagues*, 1991) ou dans la campagne française (*Travaux*

<sup>265</sup> Voir l'introduction de Lisa Lee dans HIRSCHHORN 2013.

<sup>266</sup> Un propos qu'il réitère doublement dans ses choix de matériaux tous tirés du quotidien. Ajoutons néanmoins que l'insertion de ses œuvres dans l'espace public vient également répondre à un besoin de visibilité, car l'artiste trouve très peu d'endroits où exposer son travail à ses débuts (Gingeras et Hirschhorn 2004).

<sup>267</sup> La version anglaise du titre est *Somebody Takes Care of My Work*.

*abandonnés*, fig. 20) (Gingeras et Hirschhorn 2004), sans oublier ses *distribution sculptures* déployées en différents endroits urbains où la présence d'œuvres d'art est plutôt inexistante (escalier d'un HLM, bars, pare-brise d'une voiture). La disparition fait ici partie prenante du travail et l'est doublement par le choix de matériaux dits précaires qui vont être utilisés tant dans l'espace public que dans celui du musée. Le terme de précarité<sup>268</sup> étant ici un mot-clé pour comprendre la pratique de Hirschhorn. Mais ce qui distingue les premières réalisations de l'artiste est leur confrontation avec la réalité et le fait qu'elles soient simplement déposées, sinon empilées dans l'espace choisi, peu importe qu'il s'agisse de la rue ou d'une salle d'exposition. Il en est de même avec *99 sacs de plastique* (1995) où l'œuvre, comme le titre l'indique, consiste en 99 sacs de plastique remplis de papier journal froissé et marqués par des morceaux de ruban d'emballage disposés le long des murs sur les trottoirs de la ville de Paris. Une pièce qui réitère l'intérêt de l'artiste pour les matériaux communs directement issus de notre consommation, à une époque où nous utilisons encore avec abondance les sacs de plastique à usage unique. Une matière négligée et certainement négligeable par sa capacité à innover le langage de la sculpture, en tant qu'objet transitoire et produit destiné à être jeté (Buchloh 2004) et qui, pour l'artiste, commence à exister comme objet une fois rempli. Le geste de remplir devenant ici une action de mise en forme et permettant de rattacher d'une certaine façon ces sacs remplis à l'histoire de la sculpture (Hirschhorn 2013).

Si l'espace urbain demeure une constante dans son travail, les piles et les amoncellements<sup>269</sup> vont faire place à des étalages plus organisés. Les collages vont prendre place sur des tables, sur des tissus posés au sol et au mur, dirigeant ainsi

---

<sup>268</sup> Un mot qui revient constamment dans les écrits de et sur l'artiste et dont il précise la signification : « The materials I work with are precarious. This means that their temporal existence is clearly determined by human beings, not by nature. » (Thomas Hirschhorn dans ENWEZOR et HIRSCHHORN 2000, p. 29).

<sup>269</sup> Pensons ici à l'œuvre *Jeudi 17.1.1991- Jeudi 28.2.1991* (1992) qui présente une pile de collages sur bois et carton allant jusqu'au plafond, ou encore à *892 Travaux* (1992) sous forme de tas.



l'attention sur la surface des œuvres<sup>270</sup> qui vont faire place à des structures architecturales plus élaborées, changement que le théoricien Benjamin Buchloh (2004) situe en relation avec les affinités de Hirschhorn pour le travail de Kurt Schwitters<sup>271</sup>. Pour réaliser *Merzbau* (fig. 5) suite à ses collages, Schwitters reconnaît que toute tentative pour articuler la surproduction et son invasion expansive dans la vie quotidienne requiert une dimension architecturale, afin de briser l'intimité créée par la structure du tableau et ce, pour rendre compte d'expériences courantes. Le déploiement des restes et l'étalement excessif d'objets seraient en fait l'un des tropes de la modernité précise Benjamin Buchloh dans sa contextualisation du travail d'Hirschhorn en relation avec l'histoire de l'art :

[...] the attraction and deployment of refuse have remained tropes of modernity, and at times, as with the works of Schwitters, even ascended to a central avant-garde strategy. Since then, this strategy has expanded its polymorph spectrum, and in Hirschhorn's work it ranges from the hope that obsolescence could contain memory traces and residues of resistance against accelerated production and total instrumentalization, to a manifest political opposition to late capitalism overproduction and its systematic destruction of resources and regional and global ecologies.<sup>272</sup>

L'héritage de Schwitters se fait ainsi toujours entendre et même si les enjeux de notre époque ne sont pas ceux rencontrés dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, c'est en relation avec un esprit de désenchantement que se situe le travail d'Hirschhorn. Mais avant d'entrer dans l'analyse de ses œuvres accumulatives et labyrinthiques, il importe de relever un important pan de sa production dont la dimension commémorative est plus particulièrement travaillée. Un créneau qui apparaît à la fin des années 1990 avec les séries des autels, des kiosques et des monuments réalisés dans des espaces publics où l'œuvre, note Jean-Philippe Uzel (2003), « doit aller vers

<sup>270</sup> C'est le cas notamment *Wall Display*, *Rosa Tombola*, *Saisie*, *Lay-Out* (1994) où se retrouvent des bouts de rubans d'emballages, des images publicitaires et d'actualité, des cartons déchirés ou enveloppés de plastique, des logos de compagnie, des couvertures de magazine, etc.

<sup>271</sup> Thomas Hirschhorn précise par ailleurs que Kurt Schwitters est l'un des artistes auxquels il revient le plus souvent (GINGERAS 1998).

<sup>272</sup> BUCHLOH 2004, p. 45.

le citoyen, là où il se trouve (dans la rue, dans les cages d'escaliers, dans les fast-foods...). Mais surtout l'œuvre doit descendre de son piédestal et rompre définitivement avec l'*aura* dont elle est nimbée depuis deux siècles.<sup>273</sup> » L'utilisation de matériaux « pauvres » au sens où nous l'avons précisé en introduction, devient ainsi un moyen pour démocratiser la notion même d'art.

Le cycle des quatre autels qu'il réalise dans des espaces publics sans qualité<sup>274</sup>, c'est-à-dire des espaces situés en marge des grandes places inaugure ces ensembles. Chacune est dédiée à une figure artistique au destin tragique que l'artiste apprécie et se présente comme des accumulations d'offrandes (lampions, animaux en peluche, écrits, dessins, fleurs naturelles et en plastique, photos, bouteilles d'alcool, coussins brodés, etc.) qui reprennent la forme des sanctuaires spontanés érigés dans l'espace urbain lors d'accidents tragiques ou d'événements traumatisants<sup>275</sup>. Des rubans de chantier viennent délimiter l'espace de dévotion ainsi créée (fig. 21-22). Les autels d'Hirschhorn reprennent ainsi une forme universelle, celle des lieux de mémoire faisant usage de la culture de masse et offrent la possibilité au passant d'ajouter sa propre offrande. Des accumulations qui soulignent l'omniprésence du symbolique et du rituel<sup>276</sup> par le biais de la culture matérielle et l'importance de signifier notre attachement à certaines valeurs sociales où, conclut Patricia Falguières, les offrandes viennent confirmer « la nécessité de l'échange et de la circulation des biens.<sup>277</sup> »

---

<sup>273</sup> UZEL 2003, p. 61-62.

<sup>274</sup> Il s'agit de *Mondrian-Altar* (1997), de *Ingeborg Bachmann-Altar* (1998), de *Otto Freundlich-Altar* (1998) et de *Raymond Carver-Altar* (1999) (BUCHLOH 2004, p. 74-77).

<sup>275</sup> À titre d'exemples, pensons ici aux mémoriels qui prennent forme sur le bord des routes et commémorent des accidents mortels et encore aux certaines d'autels qui furent élevés dans la ville de New York suite aux événements du 11 septembre 2001 (BÉLISLE 2006), deux types de lieux de mémoire spontanés où les objets offerts sont en règle générale toujours les mêmes.

<sup>276</sup> En fait, pour Douglas et Isherwood (1979), se passer des rituels revient à se passer de significations claires.

<sup>277</sup> FALGUIÈRES 2003, p. 98.

Alors que les kiosques<sup>278</sup>, un deuxième type d'œuvres non protégées, réalisé dans une perspective mémorielle et davantage informatives par la quantité de matériel réunit (tous les livres d'un auteur et/ou écrits sur un artiste, de même que des documentaires vidéo), laissent la possibilité de vandalisme, « négatif » cette fois, car certains éléments peuvent être enlevés à tous moments par le fait d'être installés dans un espace public et sans gardiennage (Buchloh 2001, Foster 2004). Également de nature précaire, les kiosques se présentent plutôt sous forme d'archives tout en ayant une structure architecturale bancale qui peut être placée n'importe où vu sa charpente autoportante (fig. 23-25), faite de cartons, de planche de contreplaqué et de ruban d'emballage<sup>279</sup>, à l'intérieur desquelles sont insérés divers éléments qui nous plongent dans l'univers de l'auteur ou de l'artiste célèbre.

C'est dans la même logique de partage que s'inscrivent les monuments temporaires de l'artiste. *Spinoza Monument* (fig. 26-27) est le premier qu'il réalise, à Amsterdam, et initie une série de quatre qui sera complétée en 2013, dont l'une des intentions est de contrecarrer la hiérarchie et la démagogie qui accompagnent habituellement ce type de construction mémorielle. Tous dédiés à la figure d'un philosophe majeur, le monument *hirschhornien* combine l'aspect dévotionnel des autels et l'aspect informatif des kiosques (Foster 2004), dont la durée est également limitée. Il n'y a qu'à prendre en considération les matériaux pour s'en convaincre (carton, ruban

---

<sup>278</sup> Les kiosques ont été réalisés dans le cadre d'une commande d'œuvre d'art public de l'Université de Zurich et ont pris place dans le hall du nouvel édifice d'un centre de recherche en biologie cellulaire et moléculaire. Réalisé de 1999 à 2002, le projet consistait à fabriquer des kiosques d'information temporaires, à raison d'un aux six mois, dédié à une figure artistique majeure, afin de mettre en contact les chercheurs scientifiques avec d'autres champs de recherche. On retrouve ainsi le *Robert Walser-Kiosk* (1999), le *Ingebord Bachmann-Kiosk* (1999), le *Emmanuel Bove-Kiosk* (2000), le *Meret Oppenheim-Kiosk* (2000), le *Fernand Léger-Kiosk* (2001), le *Emil Nolde-Kiosk* (2001), *Liubov Popova-Kiosk* (2002) le *Otto Freundlich-Kiosk* (2002). Voir Hirschhorn 2013, p. 41-43.

<sup>279</sup> Par leur matérialité même et la précarité des matériaux dans leur construction, les kiosques et les pavillons de Thomas Hirschhorn peuvent être mis en relation avec les installations de Claes Oldenbourg (BUCHLOH 2004) réalisées au début des années 1960, notamment *The Street* et *The Store* présentées au chapitre 1.

d'emballage, sacs de poubelles, planche de contreplaqué, etc.), la forme transportant avec elle l'idée de précarité (Hirschhorn 2013). Comme première réalisation, *Spinoza Monument* contient déjà une partie du vocabulaire matériel qui va être subséquemment repris : sculpture en carton et ruban d'emballage, photocopies de textes en grande quantité<sup>280</sup>, fleurs en plastique, bannières avec citations, livres offerts en consultation et vidéos présentées sur moniteurs dans un espace informatif. À cela, vient s'ajouter par la suite une programmation publique qui accroît la rencontre avec une communauté donnée<sup>281</sup>.

Les monuments temporaires d'Hirschhorn sont confectionnés avec le savoir-faire des fabricants de chars de défilé et de figures géantes de carnaval en papier mâché (Falguières 2003). Ce qui intéresse plus particulièrement Hirschhorn avec ces formes faites à la main et qui relève d'un certain amateurisme, c'est le désir d'expression visible qui ne se soucie guère du résultat formel dans le « bricolage » des matériaux. La même énergie se retrouve dans la fabrication de pancartes en vue d'une protestation et où se transmet une même urgence de dire, une même densité explosive (Garrett 2004), lieu de la résistance dans ce type de formes bricolées qui échappe aux forces du marché et à toute justification (Dezeuze 2008). Thomas Hirschhorn adopte ainsi la figure de l'amateur<sup>282</sup> et investit totalement ses formes bricolées. C'est à travers cette intensité du provisoire, voire ce surinvestissement associé à la culture populaire, que se décèle une nécessité intérieure et une urgence, deux modes d'expression qui ont largement été discrédités par les critiques du postmodernisme

<sup>280</sup> Le texte étant vu parfois comme ready-made (STRACEY 2006).

<sup>281</sup> Il s'agit respectivement du *Deleuze Monuments* (2000) réalisé à Avignon dans le cadre de l'exposition *La beauté in fabula* présentée au Palais de Papes, du *Bataille Monument* (2002) édifié dans le cadre de la Documenta de Kassel dans un quartier d'immigrants turcs et, plus récemment, du *Gramsci Monument* (2013) à New York, dans le quartier du Bronx au sein d'une communauté afro-américaine.

<sup>282</sup> De plus, l'amateur est une figure qui ne se relie à aucun système institutionnel. Un fait qui, selon Anna Dezeuze, porte les artistes politiquement engagés à choisir cette *persona* pour explorer les forces à l'œuvre dans le capitalisme mondialisé (DEZEUZE 2008).

(Dezeuze 2008) et qui pour l'artiste (Hirschhorn 2013) évoquent les tombolas de notre enfance, les buffets des fêtes familiales, les parades, les stands de vente sur le bord de la route, etc. Une part de naïveté qui néanmoins revêt une dimension critique et devient une nouvelle stratégie pour puiser dans la culture populaire, de même que pour se distinguer d'un art qui serait exclusif. Et c'est justement dans son adresse à tous que se situe sa position politique, laquelle trouve à s'incarner dans la matérialité de ses œuvres (Uzel 2003).

Il ne s'agit donc pas pour l'artiste de se faire spécialiste des écrits des philosophes présentés<sup>283</sup>, mais plutôt de leur rendre un hommage en les rendant accessibles, et ce, avec les moyens du bord, alors que la figure du fan apparaît en filigrane (Falguières 2003, Garrett 2004, Sheikh 2004) et que les matériaux prennent dans ce cas une valeur culturelle. Les monuments d'Hirschhorn ne sont pas seulement faits pour être vus, ils le sont avant tout pour être utilisés, pour amener de l'activité, faisant ainsi de ses sculptures des événements, une expérience et non un spectacle<sup>284</sup>.

Si *Spinoza Monument* en est la version la plus compacte, il s'agit avec cette série d'œuvres à plus large échelle d'offrir une possibilité d'implication au public : « I'm not an animator and I'm not a social worker. Rather than triggering the participation of the audience, I want to force the audience to be confronted with my work. This is the exchange I propose.<sup>285</sup> » Un propos qui illustre bien le fait que les œuvres de Thomas Hirschhorn s'avèrent plutôt des espaces actifs, où la possibilité pour le public de s'investir et de collaborer est offerte. Et comme il le dit si bien, il ne cherche pas à s'improviser comme travailleur social durant le processus, mais le fait bien à titre

---

<sup>283</sup> En utilisant leurs écrits et leurs ouvrages en tant qu'objets, Hirschhorn les montre comme des « biens » accessibles qui peuvent être utilisés par chacun (LEIJ 2012).

<sup>284</sup> Propos de l'artiste rapporté dans BUCHLOH 2004.

<sup>285</sup> GINGERAS et HIRSCHHORN 2004, p. 26.

d'artiste et aussi à titre de gardien, voire de concierge<sup>286</sup> de l'œuvre. Cette position est à rapprocher de celle de Raphaëlle de Groot que nous verrons plus loin, au sens où celle-ci se réclame d'abord comme artiste dans tous ses projets collaboratifs et qui révèle, dans les deux cas, combien la figure de l'artiste déjoue les attentes du public. C'est suite à l'expérience de vandalisme vécue à Avignon que l'artiste a fait de sa présence sur place une condition nécessaire pour la réalisation de ses monuments, sa position étant qu'il ne peut pas exiger l'implication d'une communauté sans lui-même s'impliquer et faire de sa présence sur place un levier pour susciter la participation<sup>287</sup>.

### 2.2.2. Des œuvres dans lesquelles marcher

Si la liste comme saisie de l'œuvre se révélera un procédé discursif récurrent dans le discours sur le travail de Sarah Sze, l'énumération des matériaux et de leur abondance, est celle qui se retrouve dans les écrits sur Thomas Hirschhorn. La précarité demeure, comme nous l'avons vue, un terme clé pour comprendre son travail (Hirschhorn 2013), préférant d'ailleurs cette appellation à celle d'un art qui serait dit éphémère. Précarité en termes matériels qui a cependant des ramifications éthiques et politiques, et qui, du reste, est à rapprocher avec la précarité des conditions économiques actuelles, vue comme un produit du modèle post-fordiste (Foster 2011a) et qui fait référence à la mondialisation des marchés et au partage des richesses entre privilégiés, ce fameux 1% qui a été dénoncé par de multiples manifestations et sorties dans la rue aux États-Unis et ailleurs, et rendant compte d'une économie définie par l'accroissement des profits : « if you aren't growing,

<sup>286</sup> GINGERAS et HIRSCHHORN 2004, p. 38.

<sup>287</sup> Une décision et une volonté qui l'a amené à résider à Kassel durant toute la durée de la Documenta en 2002, de même qu'à New York dans le cadre de la réalisation du *Gramsci Monument* en 2013. Dans une lettre adressée au résident d'un quartier à Kassel en préparation au chantier du monument dédié à Georges Bataille, Hirschhorn écrit : « I know that realizing the *Bataille Monument* requires the help, support and tolerance of the residents, including the younger ones. So I don't say : Do it as I do ; but rather : Do it together with me. » (Hirschhorn 2013, p. 226).

you're dying<sup>288</sup> ». Ce sont les mêmes matériaux précaires que nous retrouvons d'une œuvre à l'autre et qui, chaque fois, présentent une structure désordonnée, offrant une sorte d'asile esthétique où activer le matériel apporté en relation avec différents enjeux sociaux (Müller 2011).

Depuis la fin des années 1990, l'artiste élabore des œuvres immersives complexes<sup>289</sup> dans leur surcharge et qui incorporent des objets sculpturaux individuels, s'agissant pour l'artiste d'occuper l'entièreté de l'espace qui lui est alloué (Müller 2011). L'esprit du collage, en tant qu'interprétation qui vise à créer un nouveau monde à partir d'éléments tirés du monde existant<sup>290</sup>, traverse d'ailleurs l'œuvre de Hirschhorn, tant il aime réunir et mettre ensemble ce qui ne saurait l'être spontanément, et ce, de manière non professionnelle comme il le précise, au sens où la technique et le savoir-faire importent peu. La densité est donc devenue une véritable stratégie artistique au fil des ans qui, par sa surabondance matérielle, de même que par son intensité visuelle, se veut réflexive de l'expérience qu'elle propose. Il s'agit ainsi de remplir un espace et non de l'investir en fonction de ses caractéristiques architecturales, car un même projet peut être refait dans de multiples lieux et de différentes manières (Schum et Hirschhorn 2011). De même, les *walk-in sculptures* vont toujours se contenir en elles-mêmes en faisant ainsi oublier la structure d'accueil et l'architecture du lieu et inscrivant les œuvres dans une esthétique de montage et d'expansion où le ruban brun d'emballage va lui permettre de les mettre en espace et va à la fois connecter tous les éléments (tout comme le fera à d'autres occasions le papier d'aluminium)<sup>291</sup>.

---

<sup>288</sup> BAIRD 2009, p. 50.

<sup>289</sup> Caverne, aéroport, forêt, bateau de croisière renversé, lavoir, chambre d'hôtel, bibliothèque, maquette et monde en miniature sont autant de contextes formés par ses matériaux de prédilection (carton, papier d'aluminium, ruban d'emballage, planches de contreplaqué) auxquels s'ajoutent quantité d'objets, d'images et de livres.

<sup>290</sup> HIRSCHHORN 2013, p. 61.

<sup>291</sup> Le ruban d'emballage brun occupe différentes fonctions dans les œuvres d'Hirschhorn. Il peut à la fois être utilisé comme élément de construction en faisant tenir les morceaux de



Le contenu, somme toute banal à première vue, devient ainsi une matière formelle et esthétique, mais aussi le sujet d'un système global et non hiérarchique que l'artiste s'abstient de commenter. Une manière de faire qui déclenche inévitablement un processus de réflexion par la forme même des œuvres et par les contrastes en termes des thématiques abordées qui, comme nous avons pu le voir, couvrent jusqu'à maintenant un spectre très large et ciblent plus particulièrement les conséquences de la mondialisation. De l'avis du commissaire James Rondeau (2000), la densité des œuvres rend manifeste l'effort de l'artiste pour relier les différents aspects de sa propre expérience en reprenant massivement et sans mesure les éléments qu'il rencontre dans son quotidien. Une abondance qui devient aussi de l'ordre de la confrontation et qui soulève nombre de problèmes éthiques liés à des injustices politiques et des dilemmes moraux, ces questions devenant autant de scénarios polysémiques pour ses sculptures tentaculaires (Snodgrass 2000). Comme si les espaces surchargés qu'il créait devenaient implicitement une critique du capitalisme par sa forme excessive<sup>292</sup>.

L'excès, tant en regard des objets utilisés que de l'information placardée (statistiques sur la pauvreté et le partage des revenus, étalage des disparités économiques, écrits de philosophes) devient une autre notion clé pour comprendre l'œuvre qui, elle-même, cherche à rendre compte de l'environnement dont elle provient : « Hirschhorn's position implicitly recognizes that information is the most important—yet, at the same time, devalued—commodity in our super-saturated global media culture. Within

---

carton, comme lien physique et visuel entre les différentes sections de l'œuvre, comme interface entre les sculptures et le plancher servant ainsi de base, comme matériau de modelage pour ses objets hypertrophiés, comme cadre et scellant pour les images utilisées, comme couleur et texture. L'artiste va le commander directement des manufacturiers, mais il va également l'acheter sur place, dans les endroits où il se trouve sans égard à la marque, les variations de couleur venant plutôt souligner l'universalité du produit (GRÜN 2011).

<sup>292</sup> Une idée que rapporte notamment Susan Snodgrass : « Conceptually and materially embedded within Hirschhorn's politically charged spaces is a critique of capitalism. » (SNODGRASS 2000, p. 156).

his overwhelmingly dense environments, facts and figures, names and faces proliferate out of control.<sup>293</sup> » La surinformation vient ainsi produire l'effet inverse et il s'avère tout simplement impossible pour n'importe quel visiteur de traiter l'ensemble de l'information que ses œuvres des dernières années contiennent. L'artiste mêle la philosophie à l'histoire de génocides, de même que des publicités de produits luxueux ou des magazines de mode et nous place devant une mise à plat de la culture de la consommation dont la dimension critique ressort et reste latente même s'il dit ne vouloir en imposer une d'emblée.

La nécessité et l'urgence sont également visibles par tout le travail requis dans la construction des œuvres (Oliva 2007) qui sont d'abord réalisées en atelier<sup>294</sup>, pour ensuite être assemblées et résolues sur place, car l'insertion des matériaux dans l'espace est souvent source de difficultés: « there are problems, something's too big, something else too small, but I like it that way, I don't like everything to be perfect. I like it not to be affected, that it be made in a little bit of a panic, you see ? Because I believe that the solution is panic.<sup>295</sup> » La panique qui survient durant l'installation des œuvres, continue Hirschhorn, permet de recourir à d'autres forces et de sortir d'une pensée qui serait trop axée sur le résultat. Les décisions se prennent instantanément, permettant ainsi de donner une forme au chaos<sup>296</sup>, pour ensuite assumer ces mêmes centaines de décisions prises sur-le-champ : « 'I like, affirme l'artiste, to make these kinds of decisions very quickly and I like the idea that 'better is worse.' You just

---

<sup>293</sup> RONDEAU 2000, p. 10.

<sup>294</sup> L'atelier de l'artiste est d'ailleurs très bien équipé et il est même doté d'un photocopieur couleur. Ajoutons que Thomas Hirschhorn ne fait jamais appel aux services de sous-traitants externes. Il communique ses idées à ses assistants sous forme de dessins, mais avant tout par des descriptions verbales. Il ne leur laisse d'ailleurs pas beaucoup de liberté et va leur donner des instructions très précises. C'est également lui qui sélectionne les images et les textes utilisés dans ses œuvres (GRÜN 2011).

<sup>295</sup> Thomas Hirschhorn dans OLIVA 2007, p. 21.

<sup>296</sup> « Chaos is form. I want to give form to chaos » révèle l'artiste dans une autre entrevue (Thomas Hirschhorn dans CRUZVILLEGAS 2010, p. 40).

need to find a reason that something is OK, then you can't do it better.'<sup>297</sup> » Un fait qui souligne une certaine universalité et que chacun a sans aucun doute éprouvé lors de la réalisation de travaux manuels, car c'est justement dans ce créneau du travail manuel et du fait main que cherche à s'inscrire l'artiste. Et dans ce cadre, l'affolement devient un outil pour trouver la place de chacun des éléments<sup>298</sup>, comme le fait d'en faire trop devient une méthode :

[...] panic is one helper, doing too much is another, always too much and you always have too much to do afterwards. It's an artistic helper, something I choose, I take on, not because I'm someone who panics but in order to struggle against this tendency to be clean and smooth.<sup>299</sup>

Le trop qui à un certain moment ne laisse plus rien voir<sup>300</sup>, devient ici une forme plastique communicative à travers l'accumulation et non une compulsion, comme nous avons pu le voir en introduction avec les cas de troubles obsessionnels. L'hyperbole étant peut-être dans ce cas une figure de rhétorique intéressante pour comprendre son travail qui prend directement forme de l'excès tant matériel que médiatique du monde actuel et qui de l'avis de Jerry Saltz (2012), tient de l'art total et fait de Hirschhorn le maître de cette *testosterone-driven-form*. Un propos que nous aurons l'occasion de voir dans la prochaine section avec l'œuvre *Crystal of Resistance*, un projet qui nous apparaît davantage emblématique de son emploi de la culture matérielle.

<sup>297</sup> Thomas Hirschhorn dans WILSON 2003, p. 114.

<sup>298</sup> « It's not really important exactly where things end up. It's just important that they are there ». Thomas Hirschhorn dans WILSON 2003, p. 110.

<sup>299</sup> Thomas Hirschhorn dans OLIVA 2007, p. 21.

<sup>300</sup> Car il y a très certainement un aspect performatif dans le montage des œuvres de Hirschhorn qui dépendent de l'énergie et du temps investis. L'une des questions de l'artiste porte justement sur ce seuil d'endurance auquel il se soumet chaque fois : « [...] can I continue to muster the energy for a liminal experience ? Will I continue to be able to confront the moment where I "can't see anymore" ? Or will I shrink before it come to that, before I have reached the critical point ? » (HIRSCHHORN 2013, p. 292).

### 2.2.3. Téléphones portables, *cristal meth*, magazines à potins et images de corps mutilés : le cas de l'œuvre *Crystal of Resistance*

I want to super-inform and super-detail in order not to inform or detail. I do not want to communicate, I want to work with an excess of pressure. I am not a supporter of chaos—I am an artist-worker-soldier.<sup>301</sup>

Le projet *Crystal of Resistance* que Thomas Hirschhorn a réalisé alors qu'il représentait la Suisse lors de la 54<sup>e</sup> Biennale de Venise en 2011, est typique de ses œuvres accumulatives et labyrinthiques. Il y utilise plusieurs stratégies récurrentes dans son travail depuis les dernières années<sup>302</sup>, dont celle de remplir la totalité de l'espace qui lui est alloué et qui, dans ce cas-ci, recouvre entièrement l'architecture intérieure du Pavillon Suisse. De même, l'emploi de ses matériaux fétiches (cartons, papier d'aluminium, ruban d'emballage, téléviseurs, néons, mannequins, canettes de boissons gazeuses, etc.) se mêle à l'utilisation de cristaux faits avec du plexiglas, de petits animaux naturalisés, de cure-oreilles en grande quantité et introduits pour la première fois. Dès l'entrée, un dépliant est offert aux visiteurs par un préposé. Imprimé en noir et blanc, celui-ci contient des vues de l'installation et un texte de présentation de l'artiste<sup>303</sup> qui décline les différents thèmes et enjeux abordés dans l'œuvre, en plus de donner la liste des livres qui l'ont accompagné durant le processus de travail et de promouvoir, au bas de chaque page, le lien vers le site Web du projet. Notons que la distribution de main en main du document<sup>304</sup> nous semble un point

<sup>301</sup> HIRSCHHORN 2013, p. 201.

<sup>302</sup> Un fait que nous observons chez Sarah Sze et qui, sans aucun doute, doit être représentatif des artistes choisis pour représenter leur pays dans le cadre de l'événement. Ces derniers vont ainsi miser sur des stratégies plastiques et thématiques qui ont fait leur marque.

<sup>303</sup> Un texte de l'ordre de la déclaration et du *statement* plutôt que du commentaire descriptif. D'ailleurs, même le catalogue a un traitement qui diffère de l'usage traditionnel et celui-ci réunit des textes qui se concentrent sur des œuvres antérieures et certains aspects de son travail (la participation du public, le politique, etc). Voir BISHOP 2011.

<sup>304</sup> Dans le cas de l'œuvre *Das Auge (The Eye)* présentée en 2011 à Power Plant, un texte était également distribué, mais celui-ci était placé dans un présentoir à l'entrée et il appartenait au

important à souligner et traduit un geste relevant d'un certain militantisme si nous le rapprochons de la distribution de tracts ou de pamphlets. Même s'il s'agit d'une procédure courante dans la présentation d'œuvres contemporaines, cela relève chez Hirschhorn d'une volonté de prendre en charge la médiation de son travail.

C'est donc dépliant en main, et complètement submergés par l'abondance des matériaux utilisés, que les visiteurs entrent en contact avec *Crystal of Resistance* et se trouvent accueillis par deux téléphones intelligents hypertrophiés qui sont suivis par une haie d'honneur formée par une allée de chaises en plastique recouvertes de téléphones cellulaires de premières générations et collés à l'aide de ruban d'emballage (fig. 28). Une immersion réussie, qui coupe littéralement avec l'espace du dehors même si nous y retrouvons la culture matérielle courante. Les murs et les plafonds éclairés au néon sont recouverts de papier d'aluminium, de même que de formes bricolées en motifs de cristaux (en carton, papier d'aluminium, structures de bois de construction recouvertes de plastique) et également de miroirs, ce qui a pour effet de démultiplier l'abondance déjà présente. Bien qu'un parcours ou plutôt un passage soit laissé pour la circulation, cette *walk-in sculpture* n'est pas organisée autour d'un centre. L'œuvre est plutôt composée par différents îlots rafistolés, ce qui nous amène à la saisir dans notre déplacement et où chacun semble occupé à se repérer. Sans faire un inventaire exhaustif de tous les détails de l'œuvre, il nous apparaît pertinent aux fins de notre analyse de passer en revue les différents éléments de l'œuvre et d'étudier leur composition d'abord à travers leur description, afin de repérer les objets présents et de faire du relevé de sa matérialité, la composante même de notre interprétation (Yonan 2011).

La haie de chaises de jardins et de téléphones « scotchés » débouche sur d'autres chaises en formica sur lesquelles se trouvent cette fois des télévisions qui datent

---

visiteur de le prendre. Ce qui est différent avec *Crystal of Resistance* où le visiteur doit obligatoirement prendre le dépliant qu'on lui tend.

également de quelques années ou décennies<sup>305</sup> et qui se trouvent retenues par du ruban adhésif (fig. 29), l'écran vers le haut, inopérantes par leur positionnement, mais toujours utilisables au sens où aucune modification ne leur est apportée. À côté, se trouve un regroupement d'objets qui s'apparente à une salle de musculation, en référence fort probablement à la popularité actuelle des « gyms » et autres lieux de mise en forme, composé dans ce cas par une série d'exerciseurs recouverts de papier d'aluminium avec, en face, plusieurs formes de *punching-bags* surmontés d'une croix et suspendus du plafond et fabriqués à l'aide de tapis roulés aux motifs orientaux et retenus par du ruban d'emballage brun desquels pendent des récipients (fig. 30). Des sièges de voiture recouverts également de papier d'aluminium et des motifs de cristaux se trouvent à proximité. Ces derniers sont constitués par des centres en ruban d'emballage brun desquels convergent plusieurs guirlandes d'images prises sur Internet montrant des actes de violence extrême. Un alignement de poupées Barbies aux sourires indifférents et habillées de robe d'aluminium se trouve près de l'un de ses cristaux composites et prend place à côté des appareils de musculation, sur une planche « scotchée » elle aussi sur des chaises de jardin (fig. 31). Une juxtaposition tout en contraste qui use des images de corps mutilés comme éléments décoratifs et « personnalise » les Barbies en leur confectionnant de nouveaux vêtements (Leij 2012).

L'œuvre offre, dès l'entrée, un *être-au-monde* où dominant l'utilisation du téléphone portable, la présence des médias et les images de toutes sortes, de même que l'apparence et le règne de la beauté (Hirschhorn 2013), laissant le visiteur prendre contact avec des biens et des objets qui sont autant d'items qu'il possède et dont il use abondamment, chacun de nous prenant désormais ces nouveaux outils pour acquis (Miller 2012), mais sans établir de relations durables avec certains de nos biens, si

---

<sup>305</sup> Ce ne sont pas les écrans plats qui se trouvent aujourd'hui dans la plupart des foyers. Un aspect qui nous renseigne en fait sur la disponibilité des téléviseurs et qui sont forcément plus accessibles en termes budgétaires et peuvent être dénichés un peu partout.

nous regardons le rythme avec lequel nous remplaçons nos téléphones et autres objets. L'artiste cherche justement à faire état de ce trop, et reprend du coup les liens que nous avons avec le monde matériel et notre environnement immédiat :

L'enjeu n'est pas de figurer le monde, même sur le mode de l'hystérisation médiatique, mais de répondre à sa présence réelle, de produire une égale puissance plastique, une densité équivalente, à la fois polysémique et insignifiante : d'insister sans consister. Cette obstination dans le trop est le socle éthique de son travail.<sup>306</sup>

Thomas Hirschhorn s'exprime dans un langage intimement lié à notre époque où les images de désastres et de tragédies côtoient celles des vedettes d'Hollywood, ainsi que celles des réclames publicitaires : « Instead of 'escaping' from current-day social reality, the spectator is forced to confront it<sup>307</sup> ». Un enjeu dont nous parle avec véhémence les deux stands recouverts de magazines de mode et d'actualités, attestant de la valeur de consommation de l'information et de l'impératif de beauté, installés sur des chaises en plastique<sup>308</sup> vis-à-vis de fauteuils divers revouverts de papier d'aluminium et dont les vues (fig. 32-33) laissent plus clairement voir la prise en charge de l'espace par l'œuvre. De faux murs de pierre dessinés sur du carton et surmontés par des morceaux tranchants de verre au pied desquels s'entassent une certaine quantité de bouteilles d'alcool, coupent l'espace, créant une séparation (fig. 34). *Crystal of Resistance* n'offre pas un parcours imposé, comme cela peut être le cas notamment avec les installations totales d'Ilya Kabakov, sa description reste ardue et tentaculaire tant les éléments se densifient par leur addition, au fur et à mesure que l'on tente de les circonscrire. L'expérience de l'œuvre entraîne une perte de repères dans la déambulation du labyrinthe où les jeux de renvois se démultiplient sans être pour autant explicités, nous laissant plutôt la responsabilité de lier les choses ensemble comme de décider quoi regarder et quoi absorber.

<sup>306</sup> FALGUIÈRES 2003, p. 100.

<sup>307</sup> LEIJ 2012, p. 26.

<sup>308</sup> Nous aurons compris que les chaises de jardin, dans leur modèle le plus commun et meilleur marché, sont utilisées à titre de socle dans l'œuvre.



Un des éléments récurrents à apparaître est l'utilisation de mannequins<sup>309</sup> qui, selon différents traitements, forment une composante importante et sont utilisés comme représentations du corps humain. À leur propos, Thomas Hirschhorn les appelle les *subjecters*, un terme de son cru (Joselit 2011) et que nous pourrions traduire par « surface de projection » ou « porteurs de sujet », car il les conçoit justement comme des supports sur lesquels il peut projeter des images, du texte, des motifs<sup>310</sup>, mais sur lesquels il va également intervenir en les transperçant de clous, en les éventrant ou encore en les revêtant de costumes. Tiré des vitrines commerçantes et des magasins, le mannequin est un « véhicule pour des biens commerciaux tout en étant lui-même un produit commercial<sup>311</sup> ». C'est un objet que l'on peut observer au quotidien et que nous pouvons méprendre pour de vraies personnes en raison de leur taille réelle précise l'artiste. Et c'est justement cette zone trouble qui l'intéresse, là où le mannequin devient à la fois représentation de l'être humain et objet sculptural dans le contexte de ses œuvres. Dans le cas de *Crystal of Resistance*, nous retrouvons trois traitements plastiques des mannequins qui appartiennent toutefois à des stratégies développées par l'artiste dans sa production antérieure. Celles-ci consistent soit à traiter le mannequin comme surface d'inscription ou comme groupe, c'est-à-dire comme faction de personnages organisés (Joselitz 2001), les mannequins permettant de matérialiser la subjectivité d'autrui. C'est dans la première stratégie que nous pouvons inscrire les deux mannequins féminins à la chevelure noire (fig. 35-36) et dont les robes sont faites d'une même étoffe : celle d'un tissu de couleur chair recouvert du même type d'images violentes que celles utilisées dans les guirlandes de cristaux. Comme si l'artiste marchandisait ces mêmes images dans les robes et les transformait en articles de consommation comme le remarque Noortje de Leij (2012).

---

<sup>309</sup> Thomas Hirschhorn trace d'ailleurs une filiation à son utilisation des mannequins en la rattachant à celle qu'en ont fait les dadaïstes et les surréalistes dans leurs expositions collectives.

<sup>310</sup> Propos de l'artiste tiré de la conférence qu'il a donnée à Power Plant le 24 février 2011. En ligne : <<http://vimeo.com/22258270>>. Consulté le 17 mai 2014.

<sup>311</sup> DIRISIO 2012, p. 50.

L'un des mannequins a par ailleurs une taille surdimensionnée et son hypertrophie a pour effet de créer une insistance, nous amenant à mettre en relation ces mannequins et leurs robes de soirée traînantes avec la tour de téléviseurs placés juste à côté (fig. 37). Les vidéos présentées dans les écrans laissent voir des images encore plus violentes, où des individus sont massacrés, torturés, tués. Des images confrontantes et que nous voyons même défilées sur des tablettes électroniques et qui appartiennent au monde dans lequel nous vivons, un monde qui est souvent désigné par l'expression *One World*. Propos que l'artiste rappelle dans le pamphlet distribué à l'entrée de l'exposition : « car, dit l'artiste, je vis dans un monde que je comprends comme étant « un », comme étant un monde indivisible et unique, un monde qui inclut lumière et ombre.<sup>312</sup> » Si les images de violence extrême et de corps mutilés prises sur Internet et tirées de sources non professionnelles<sup>313</sup>, souvent par les témoins, font leur apparition dans son travail à partir de 2006 avec l'œuvre *Restore Now*<sup>314</sup>, ce qui est nouveau dans certaines vidéos de *Crystal of Resistance* est l'intégration du geste qui fait défiler les images en touchant l'écran d'une tablette électronique. Un geste qui pour l'artiste est d'une extrême froideur et qui reste le même, peu importe la nature des images qui apparaissent, faisant montre d'une grande distanciation<sup>315</sup>.

<sup>312</sup> HIRSCHHORN 2011, p. 10.

<sup>313</sup> Des images qui proviennent de l'actualité de notre propre monde (arrestation, corps mutilés et brûlés, pendants) et qui appartiennent à ce que Jean Baudrillard a nommé le *war porn* dans un article du journal *Libération* publié en 2004. L'artiste ne va pas les utiliser de manière journalistique ou pour vérifier certains faits, c'est plutôt pour les confronter et les regarder directement qu'il va les intégrer dans ses œuvres : « I want to look at these images with no information and I want to say : every wound is my wound! The images that I use in my works are an attempt to confront the violence of the world and my own violence. I am part of the world and all the violence of the world is my own violence, all the hate is my own hate. [...] I want to express the world that I am living in—not the whole world as entire world but as a fragmented world. » (Thomas Hirschhorn dans HIRSCHHORN et VERGNE 2006, p. 122).

<sup>314</sup> Une œuvre qu'il présente à l'occasion de la Biennale de São Paulo de 2006 intitulée *How to Live Together* (OLIVA 2007).

<sup>315</sup> Propos de l'artiste tiré d'une entrevue disponible en ligne : <[http://www.dailymotion.com/video/xshf10\\_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xshf10_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps_creation)>. Consulté le 17 mai 2014.

L'utilisation de ce type d'images vise à rendre compte de leur redondance et du fait que celles-ci circulent en très grand nombre sur Internet (Hirschhorn 2013), devenant presque invisibles tant elles sont obliérées des journaux et bulletins télévisés. Les regarder revient ainsi à prendre position et à refuser d'une certaine façon la cruauté commise envers tout être humain. *Crystal of Resistance* présente ces images tant sur des moniteurs et des écrans sur lesquels elles sont habituellement visionnées, qu'intégrées à des vêtements portés par des mannequins et enfilées à des guirlandes, devenant dans ce cas partie prenante de décorations fait main et utilisées généralement dans le cadre de célébrations et d'anniversaires. L'artiste les montre décontextualisées et les banalise d'une certaine façon, même s'il entend les exposer comme images inacceptables : « To look at images of destroyed bodies is a way to engage against war and against justification and propaganda.<sup>316</sup> »

Or, pour revenir à nos mannequins, notons que dans les deux autres cas où ils sont incorporés dans l'œuvre, ces derniers se présentent davantage sous forme regroupée d'individus qui par leur positionnement indiquent où regarder, à la manière des admoniteurs des tableaux de la Renaissance peut-être. C'est plus particulièrement le cas des huit mannequins placés sous un incubateur éclairé au néon (fig. 38-39) et dont les corps éventrés laissent voir des formations de cristaux. Comme ces derniers sont positionnés de manière à faire face aux visiteurs, ils redirigent l'attention vers l'intérieur de l'œuvre, comme s'ils étaient attentifs à ce qui s'y passait. De même pour le regroupement des cinq mannequins « scotchés » (fig. 40) près du laboratoire de fabrication de méthamphétamine (*crystal meth*) et dont le regard est délibérément dirigé sur celui-ci. Cette portion de l'œuvre accentue son aspect artisanal et fait main dans la réalisation des survêtements en papier d'aluminium des mannequins, de même que dans les instruments alambiqués servant à produire du *cristal meth* – et

---

<sup>316</sup> HIRSCHHORN 2013, p. 100. Et de toute manière, à la vue de ces images, toute explication devient superflue, car chacun comprend ce qui s'est passé.

montrant une autre application dans la production *fait maison* à l'aide de substances relativement courantes – et dont chaque morceau est rabiboché avec le fameux *tape* brun cher à Hirschhorn (fig. 41). Une caractéristique qui, à notre avis, s'inscrit dans l'attitude de contreculture associée au DIY née dans les années 1970 autour de la musique punk et de la création de fanzines fait maison, grâce aux photocopieurs (Triggs 2006). Ce mouvement cherchait à échapper à la culture *mainstream* en développant un langage graphique de résistance au « commercial », où il s'agit avant tout de refuser de consommer ce qui s'adresse à tous pour fabriquer sa propre culture : « For fanzines producers, the DIY process critiques mass production through the very handmade quality it embraces, but also in the process of appropriating the images and words of mainstream media and popular culture.<sup>317</sup> » Ce procédé est repris par Hirschhorn dans son emploi de matériaux provenant directement de la culture de la consommation et dont l'appropriation passe en partie par leur assemblage artisanal, voulant amener une nouvelle forme de communication où règne la spontanéité et la transparence du faire par soi-même, mais cherchant aussi à sortir de certaines conventions formelles, plus particulièrement celles associées à un art contemporain minimaliste et épuré. Il s'agit dans les deux cas de produire une alternative à partir de ce qui est disponible et cela, dans un rendu où l'amateurisme et l'aspect brut transpercent dans la forme, afin de s'affranchir des marchandises réunies.

Comme notre description en atteste, l'œuvre fourmille de matériaux et les détails y sont si foisonnants, que la tâche d'en relever la totalité demeure impossible. Citons néanmoins une section de *Crystal of Resistance* où abonde l'utilisation de cure-oreilles. Un nouvel article de consommation du vocabulaire de Thomas Hirschhorn et qui, tout comme le ruban d'emballage et le papier d'aluminium, se trouve dans chaque foyer et peut, du fait d'avoir une autre utilisation que celle artistique, être

---

<sup>317</sup> TRIGGS 2006, p. 69.

considéré dans la pensée plastique de l'artiste comme matériau universel. Les cure-oreilles sont cependant intégrés dans l'œuvre de manière si insolite que leur emploi ne fait que creuser la distance avec leur usage habituel. Ils sont notamment utilisés pour bloquer l'entrée de cavités pratiquées dans un mur d'aluminium, former une sorte de réseau moléculaire et on les retrouve agglutinés à toutes sortes de formes dans un incubateur, de même que collés sur des chaises de jardin ou encore déposés au fond de bols (fig. 42-44). Autant de manipulations qui transposent le cure-oreille dans le registre plastique et l'éloigne de la sphère utilitaire, de manière à créer des formes à partir d'une matière connue de tous. Il en est de même avec les empilements de palettes de transport et de pneus recouverts de papier d'aluminium (fig. 45-46), de même que des chaises en plastique sur lesquels des morceaux de verre et de miroir ont été amassés et collés : des items qui perdent leur fonction première pour occuper l'espace tant au niveau plastique que symbolique, et qui signifient une présence humaine en même temps qu'ils sont enjolivés par des surfaces réfléchissant la lumière.

Un dernier élément de curiosité et d'étrangeté, réalisé pourtant avec des matériaux familiers et provenant de notre consommation « mondialisée », se trouve à la mezzanine où est installée, toujours sur des chaises de jardin, une structure en carton pâte recouverte de ruban d'emballage brun s'apparentant à un terrier éclairé au néon et dans laquelle se trouve une marmotte, de même qu'un aigle (fig. 47-48). Des piles de revues jonchent l'environnement des deux spécimens naturalisés qui vivent parmi les détritiques de la société actuelle. D'autres chaises se trouvent tout autour et celles-ci sont remplies de canettes de boisson gazeuse<sup>318</sup> empilées et écrasées, toutes collées avec du ruban d'emballage brun.

---

<sup>318</sup> Les canettes de boisson gazeuse sont un autre « produit » répandu et universel que l'artiste introduit lors de la réalisation de l'œuvre *Cavemanman* (2002) et qu'il utilise depuis.

L'œuvre se laisse ainsi appréhender par sections et comme aucune vue d'ensemble n'y est aménagée, c'est de manière progressive que nous en traitons l'excès : excès de matériaux, d'images, de textes, d'objets, de déchets, de magazines et de livres. Un propos que l'artiste réitère dans le texte du pamphlet distribué : « Il y aura une grande quantité d'éléments à voir, il y en aura « trop ». Il faut que ce soit « trop », ce n'est pas pour arriver à tout voir, ou qu'il faille rester longtemps pour regarder tout, mais parce qu'avec ce « trop », les choses ne mentent pas. Il y en a « trop » pour qu'on saisisse tout!<sup>319</sup> » Un excès, entendu ici comme forme à laquelle il est impossible d'échapper, pouvant être vu comme opaque et chaotique, mais qui reste néanmoins organisé et dont la structure devient apparente dans la succession des ilots et des matériaux. Pour l'artiste, il s'agit d'être excessif tout en étant précis, ce qui se constate dans la mise en commun des éléments et des « tableaux » pourrions-nous dire, qui sont offerts : l'incubateur avec les mannequins en train de se cristalliser, le laboratoire de production de *cristal meth*, la salle de sacs de boxe avec les tapis orientaux, le vivarium de la marmotte et de l'aigle, de même que les alvéoles de *Q-Tips* dénotent un souci d'ordre, malgré l'apparence de désordre que connote l'abondance des matériaux. L'œuvre dessine à notre avis une frontière floue entre ordre et désordre, prenant forme d'un « trop » qui devient cependant informé :

S'il est admis que le désordre détruit l'agencement des éléments, il n'en demeure pas moins qu'il lui fournit ses matériaux. Qui dit ordre dit restriction, sélection des matériaux disponibles, utilisation d'un ensemble limité parmi toutes les relations possibles. Inversement, le désordre est, par implication, illimité; il n'exprime aucun agencement, mais il est capable d'en créer à l'infini. C'est pourquoi tout en aspirant à créer l'ordre, nous ne condamnons pas purement et simplement le désordre. Nous admettons que celui-ci détruit les agencements existants; mais qu'il est doué aussi de potentialités. Le désordre est donc symbole tout à la fois de danger et de pouvoir.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> HIRSCHHORN 2011, p. 11.

<sup>320</sup> DOUGLAS 1971, p. 111

Nous l'aurons deviné, la forme particulière de *Crystal of Resistance* réside dans le motif du cristal qui vient ici littéralement « donner forme » à la résistance comme thème et articuler les différents matériaux rassemblés (images, déchets, objets, textes)<sup>321</sup>. Citons pour exemples l'œuvre *Das Auge (The Eye)* (2008) où c'est un œil qui ne voit que la couleur rouge qui donne le ton à l'ensemble, alors que dans *Utopia Utopia* (2005) c'est le motif du camouflage comme tendance dans l'industrie de la mode qui devient structurant. Une manière de procéder qui est récurrente chez Hirschhorn et dont le point de départ du travail réside dans le choix d'un motif et oriente la recherche iconographique et formelle des œuvres : « This “king of commutability” selects a particular theme and explores its connotation at every level.<sup>322</sup> » Les objets et matériaux choisis n'ont ainsi rien de spécial en soi, c'est plutôt leur réunion et leur traitement au sein d'une problématique définie qui les particularise et en montre l'appropriation, pour ne pas dire la consommation.

Le rassemblement matériel présent dans ses œuvres accumulatives élabore par ailleurs une communication dans la quantité des éléments et impose des choix au visiteur quant à savoir où regarder et quoi investir (Leij 2012), mais ce trop d'information orchestre au même moment une perte de sens devant l'impossibilité de tout saisir. Un état de fait qui n'est pas sans évoquer le vide ressenti par notre époque. Néanmoins, dans une analyse portant spécifiquement sur *Crystal of Resistance*, Noortje de Leij (2012) voit plutôt l'écrasante accumulation de l'œuvre comme moyen utilisé pour forcer la sélection de certaines composantes dans la réception, amenant le visiteur à développer sa propre autonomie face à ce qui lui est proposé. Cathryn Keller (2011) parlera même, pour sa part, de réflexe de magasinage dans l'expérimentation de l'œuvre : « As if on default setting, we strolled the aisles, gazed, paused, decided, and acquired—via cell phone camera rather than credit card—

---

<sup>321</sup> Ce que confirme l'artiste : « Mais le cristal n'est qu'un motif, le thème c'est la résistance. » (Thomas Hirschhorn dans OSTENDE 2011).

<sup>322</sup> PAID 2006, p. 10.



images of objects to add to the uncurated surfeit of our collections.<sup>323</sup> » Et c'est effectivement avec un téléphone intelligent en main que les visiteurs appréhendent l'œuvre et se concentrent à définir le cadrage des vues qu'ils veulent photographier.

C'est sous la forme d'une grotte de cristal qu'Hirschhorn occupe le Pavillon de la Suisse où nous retrouvons dès l'entrée autant de témoignages de notre culture contemporaine de consommation. Bien que les matériaux fétiches de l'artiste soient au premier plan, ils y deviennent par moment secondaires tant le motif du cristal, qui symbolise ici la résistance devient prépondérant. Les matières premières sont utilisées de manière à donner forme à autre chose qu'elles-mêmes et leur emploi nous ramène dans une dimension pour le moins ritualisée propre au monde des biens : « les biens sont des accessoires rituels dont la fonction essentielle est de donner du sens à un flux continu et désordonné d'événements<sup>324</sup> ». La construction de sens qui prend place dans l'œuvre, à partir de matériaux appartenant à une culture de la consommation désormais mondialisée, ne peut faire abstraction du rôle de ces mêmes objets dans la praxis de la vie quotidienne. Au-delà de sa forme matérielle, l'œuvre advient dans la réflexion qu'elle déclenche (l'activité de penser étant fondamentale pour Hirschhorn), vis-à-vis ce qu'elle nous montre et qui concerne autant l'excès matériel et visuel de notre époque que sa marchandisation, dévoilant ainsi la logique d'expansion de nos sociétés capitalistes.

#### **2.2.4. Pour une œuvre énergétique**

Le cristal se présente comme le motif organisateur de l'œuvre et, s'il est tout simplement irréaliste de penser pouvoir tout absorber, Thomas Hirschhorn intègre cependant quelques outils à l'intention des visiteurs. Le pamphlet distribué à l'entrée en est un bel exemple, d'autant plus qu'il contient un texte de l'artiste et non d'un

---

<sup>323</sup> KELLER 2011, p. 25.

<sup>324</sup> DOUGLAS et ISHERWOOD 1979, p. 24.

commissaire comme c'est généralement le cas pour ce type de document accompagnateur<sup>325</sup>. En fait, le texte est une adresse au public et hormis quelques paragraphes spécifiques au sujet de *Crystal of Resistance*, Hirschhorn y reprend essentiellement des notions qu'il a développées dans les dernières années : la place de la philosophie dans son travail, celle du politique, de l'esthétique, le refus de la qualité, la précarité du travail, le refus du *site-specific*, la question du public, etc. Le texte donne en fait des outils pour contextualiser l'œuvre dans l'horizon de travail que s'est forgé l'artiste, tout en apportant différentes idées comme points d'appui à la réflexion que déclenche l'œuvre sur la résistance et le politique à travers l'étalement de notre consommation :

Dans *Crystal of Resistance*, la partie politique interroge : comme agir? Comment travailler? Avec et dans quelles conditions? Je veux travailler dans la nécessité, dans l'urgence et dans la panique. Ce qu'il faut comprendre est : la panique est la solution! C'est cela le politique. Car l'art touche au-delà de la solution, l'art permet de confronter le problème, l'art est le problème et l'art peut donner forme au problème. Il n'y a pas de solution à trouver – au contraire – il faut confronter le problème.<sup>326</sup>

Les mots-clés (amour, philosophie, politique, esthétique) sont par ailleurs soulignés dans le texte de l'opuscule et donc doublement mis de l'avant par leur répétition qui vise justement à lier la notion d'art à ces mêmes termes.

Notons comme autre outil d'information le site Web mis en ligne temporairement durant la durée de l'exposition et qui a été désactivé deux mois après sa fermeture. Une plate-forme<sup>327</sup> que Hirschhorn utilise pour mettre de l'avant différents points de

<sup>325</sup> Il n'y a d'ailleurs pas de commissaire associé à l'exposition.

<sup>326</sup> HIRSCHHORN 2011, p. 10-11.

<sup>327</sup> Une stratégie récurrente et qui s'avère le second site Web qu'il met en ligne en tant que document d'accompagnement. Ce dernier devient un lieu de parole comme le précise l'artiste : « I want to speak in my own words—beyond journalism—about my convictions, about my will to give form through my work and only through my work, and I want to insist on my own terms of art. I do not have an artist homepage or a blog : I do not use Facebook or Twitter. » En ligne : <<http://artforum.com/words/id=28043>>. Consulté le 28 décembre 2013.

vue, exposer des stratégies de résistance et pour y insérer des croquis, des images de l'œuvre, des vidéos, des textes, des entretiens, des références, le contenu contribuant à prolonger l'expérience de *Crystal of Resistance* et à contextualiser les implications politiques du travail (Dirisio 2012), ou alors, donnant la possibilité de prendre connaissance de l'œuvre si le public ne peut se déplacer à Venise. En dehors de ses visées informatives et de partage, cette insertion sur le Web peut également être associée à l'un des impératifs d'aujourd'hui où tant les entreprises que les individus se doivent d'être actifs sur le Web sous peine d'être déclassés (Klein 2002).

La plate-forme est donc un autre lieu de surcharge et ce sont encore une fois des éléments tirés de notre quotidien (magazines, industrie de la mode, médias, images de conflits armés, canettes de boisson gazeuse, bouteilles d'alcool) qui l'alimentent et en forment le contenu. Une accumulation de matériaux et d'informations qui devient spectaculaire à travers sa prolifération, de même qu'à travers l'énergie requise pour la faire apparaître. Toutefois, celle-ci oblitère au même moment la passivité généralement associée à la logique du spectacle pour devenir ce que Noorte de Leij (2012) nomme une abstraction spectaculaire, au sens où elle puise dans la multiplicité des éléments rassemblés pour activer le visiteur. D'autant plus que l'artiste ne présente aucun contenu spécifique, au sens où il ne s'agit pas d'un conflit en particulier, mais plutôt de conflits, de même que ce n'est pas une société qui est pointée du doigt, mais plutôt la mondialisation dans son ensemble. Et c'est justement dans cette surcharge d'informations que le visiteur devient actif en resélectionnant lui-même le contenu qu'il souhaite « traiter » et gagne en autonomie en s'engageant plus avant dans l'œuvre. L'activité des visiteurs réside ainsi dans leurs propres pensées, dans l'acte de réflexion qu'ils posent en prenant connaissance des formes.

---

Bien que la plate-forme Web ne soit plus en ligne et s'inscrive elle aussi dans une durée temporaire, il est néanmoins possible de visiter celle présentement sur le Web à l'occasion du projet *Flamme éternelle* présenté au Palais de Tokyo à Paris du 24 avril au 23 juin 2014. En ligne : <<http://www.flamme-eternelle.com>>. Consulté le 1<sup>er</sup> mai 2014.

De plus, notons que dans sa forme, le contenu qui est livré au public n'a rien d'autoritaire. Un fait qui se manifeste dans la nature instable de l'œuvre, où tous les matériaux sont plutôt « scotchés » et déposés sur des chaises de jardin. Cette précarité devient la marque du temporaire et un signe d'ouverture dans la conversation qu'engage *Crystal of Resistance* avec ses images de violence, ses magazines et tout son lot de marchandises, amenant le contenu davantage dans un registre de questionnement que de dénonciation. Le précaire devenant ainsi une nouvelle esthétique dans la production d'un art dit politique (Vilar 2011, Leij 2012). Par contre, cette même précarité est également ce qui fragilise l'œuvre dans son intégrité et qui a d'ailleurs entraînée la fermeture de l'une de ses sections durant une partie du mois de juillet 2011 (Leij 2012, Poulin 2012) compte tenue de la dégradation provoquée par le flot de visiteurs. Un phénomène qui s'était également produit lors de la présentation de l'œuvre *Doppelgarage* en 2005 (Grün 2011) et qui implique de remplacer certaines parties. La précarité est donc une notion qui a différentes significations et qui, – même si elle est vue de manière positive dans la pratique artistique d'Hirschhorn, laissant le champ libre au vandalisme<sup>328</sup> et se moquant d'une certaine culture bourgeoise – n'en demeure pas moins l'un des signes de la crise économique actuelle où la précarité des conditions de travail touche un large bassin de population, Premier-Monde et Troisième-Monde confondus.

Néanmoins, chez Hirschhorn, la culture matérielle déployée est davantage associée à un discours critique sur le capitalisme, contrairement aux constellations d'objets de Sarah Sze qui sont davantage perçues dans leur performance formelle même s'il s'agit de biens courants que nous utilisons. Dans un court article publié sur *Crystal of Resistance*, J. J. Charlesworth (2012) mentionne pour le reste comment depuis Arman, l'accumulation comme forme artistique est devenue un truisme dans la critique du monde capitaliste en mettant de l'avant le fait que nous vivons dans un

---

<sup>328</sup> La surveillance des œuvres est à l'évidence très difficile en raison du nombre d'éléments réunis.

excès matériel où règne les marchandises selon une logique désormais hors de contrôle. Cette perception entraîne une lecture apocalyptique de la culture matérielle ainsi étalée (Dirisio 2012, Poulin 2012, Keller 2011) qui devient prétexte à une critique de notre mode de vie dont la consommation est la base. Pourtant, on peut aussi lire l'environnement matériel des œuvres comme un lieu de rencontre où se dégage autant une beauté plastique qu'une complexité en ce qui concerne l'articulation de l'information, et ce, avec des matériaux qui sont à la portée de tous. Comme nous avons eu l'occasion de le voir au début de cette étude de cas, le choix des matériaux est complètement assumé chez Thomas Hirschhorn et s'avère une composante essentielle des œuvres dont l'excès, le « trop », pour utiliser un de ses termes, loge son investissement (de temps, d'énergie tant dans la collecte du matériel que dans sa réunion), et relève pour l'artiste d'une générosité qui vise à faire en sorte d'engager le public et de l'impliquer (Schum et Hirschhorn 2011). Une « générosité » que nous pouvons néanmoins questionner dans le cas d'une œuvre présentée à la Biennale de Venise où le public est en grande majorité spécialisé et déjà familier avec le travail. Un public qui, avancerions-nous, se sent d'autant plus interpellé par les matériaux accumulés et qui dénoncent une consommation qui de toute évidence tourne à vide dans la forme qui lui est ici donnée. Une forme qui reprend en grande partie celle de la résistance culturelle (graffiti, bricolage punk) et qui ravit le public par le fait de subvertir la culture matérielle associée au pouvoir commercial (Klein 2002).

L'abondance, et même la surenchère à notre avis, serait une autre métaphore pour illustrer le haut degré d'énergie qui ici s'avère nécessaire dans la réunion des images, des textes, des objets fait main et dans l'usage excessif du *packing-tape* (Raymond 2011). L'énergie devient chez Hirschhorn un nouveau lieu du jugement esthétique : « I don't care about quality, I care about the energy which comes out of an artwork. A

work with energy always has something to say, and quality is irrelevant<sup>329</sup>.» L'excès matériel venant donc ici se lier à l'excès énergétique et qui, sans aucun doute, évoque la notion de dépense telle que l'a développée Georges Bataille, particulièrement appropriée vis-à-vis du travail d'Hirschhorn. Hal Foster (2011) voit d'ailleurs son application autant dans l'infatigable labeur dont fait preuve l'artiste que dans l'excès de ses *displays*. À la disparition intégrante des premières œuvres de l'artiste réalisées dans l'espace public, succède pour ainsi dire une stratégie de visibilité extrême dans les espaces consacrés de l'art. Même si l'artiste dit ne pas prendre en considération les lieux où son travail est présenté (Bonami 2001), l'espace muséal affecte de toute évidence la réception de ses œuvres et il joue au même moment avec les codes de celui-ci en défiant l'esthétique du « cube blanc » notamment.

Il est intéressant de relever l'énorme chantier de travail qu'a constitué la réalisation de l'œuvre qui s'est effectuée en grande partie à l'atelier de l'artiste situé en banlieue parisienne à Aubervilliers (Ostende 2011). L'activité quotidienne de l'artiste n'est au reste pas si loin du labeur des fabricants et des distributeurs des grandes surfaces, l'atelier devenant un lieu de production, de gestion, de transit et même de recyclage au sens où tout ce qui peut être réutilisé d'une œuvre antérieure est récupéré et entreposé, alors que le reste est jeté (Paid 2006). Car comment serait-il possible de récupérer le carton, le *packing tape* et le papier d'aluminium (des matériaux soit dit en passant extrêmement polluants) qui, une fois utilisés « doesn't stay clean » précise l'artiste<sup>330</sup> et deviennent de ce fait des déchets? Dans un court article écrit avant l'ouverture de la Biennale de Venise, Florence Ostende (2011) fait état de l'organisation de l'atelier et relate à ce sujet comment les fragments d'installations sont réalisés au rez-de-chaussée, alors qu'à l'étage ce sont davantage les activités de correspondance, de recherche et de classement d'images prises sur Internet et dans les magazines qui s'y déroulent. Une façon de travailler éprouvée depuis plusieurs

<sup>329</sup> Hirschhorn dans RAYMOND 2011, p. 276.

<sup>330</sup> Thomas Hirschhorn dans CUVÉLIER 1998, p. 134.

années et qui consiste à tout apporter avec lui dans les lieux d'exposition, à l'exception du bois de construction acheté sur place. Ce qui nous montre en fait comment l'artiste revient à une étape de production dans son utilisation des biens de consommation, où il revient à une certaine réalité de la matière.

Ostende note au passage un grand tableau avec les consignes « quoi faire » et « quoi acheter » pour la planification de *Crystal of Resistance*<sup>331</sup>, où intervient également une importante étape de recherche iconographique sur le motif du cristal « C'est la première fois que je travaille avec ce matériau. Il m'intéresse car il est très banal et à la fois très riche dans son utilisation. Il y a des cristaux dans l'oreille, les téléphones portables, les bijoux, le verre...<sup>332</sup> ». Le cristal permet de révéler une structure invisible, celle de l'organisation des molécules qui constituent les matières dont sont formés les objets et révèle l'essence de toute matière, voire de toute création. Ce sont ainsi diverses connotations et produits réalisés à partir de cristaux, qui trouvent leur place dans l'œuvre et qui se présentent comme autant de preuves matérielles tirées directement de notre environnement. Des objets qui font partie de ce que nous sommes et sans lesquels il serait difficile de comprendre l'humanité actuelle de l'avis de l'anthropologue Daniel Miller : « it implies that much of what makes us what we are exists, not through our consciousness or body, but as an exterior environment that habituates and prompts us.<sup>333</sup> »

*Crystal of Resistance* incorpore à vrai dire tant les objets neufs (magazines, chaises en plastique, cure-oreilles) que des objets de seconde main d'utilisations relativement récentes (téléphones portables, téléviseurs), mais qui ne sont pas du dernier cri, nous rappelant combien les biens de consommation tiennent eux-mêmes d'un assemblage

<sup>331</sup> Voir OSTENDE 2011. En ligne :

<<http://www.cataloguemagazine.com/contemporary-art/magazine/article/thomas-hirschhorn/>>. Consulté le 28 décembre 2013.

<sup>332</sup> Thomas Hirschhorn dans OSTENDE 2011.

<sup>333</sup> MILLER 2010, p. 51.



en constante évolution (Strasser 1999, Douglas et Isherwood 1979). Les éléments de la culture matérielle qui s'y retrouvent sont du reste transformés (*scotchés*, collés, empilés) et deviennent un terreau favorable à la formation des cristaux dont ils sont constitués. Même s'il s'agit avec chaque nouvelle œuvre d'en donner toujours plus, l'artiste demeure fidèle à ses matériaux fétiches, mais aussi à ses méthodes. Les objets produits massivement sont substitués par des procédés non pas industriels, mais fait main où il s'agit de coller, d'emballer, d'assembler, de joindre, d'habiller, de disposer, autant de gestes que nous pouvons accomplir sur nos propres objets et dont l'immédiateté obtenue dans le rendu provient très certainement des gestes laissés apparents. En fait, Hirschhorn assimile les objets, car il les utilise et se les approprie dans un processus similaire à celui de la consommation : « Consumers 'assimilate' goods, not necessarily in the sense that they become similar to that which they consume: rather, they makes goods similar to themselves, they appropriate and re-appropriate goods.<sup>334</sup> » Tout comme les consommateurs, l'artiste personnalise les biens qu'il utilise dans ses œuvres. Qui plus est, Hirschhorn reprend les objets pour les utiliser de manière relativement subversive. Ainsi, c'est par un usage excessif et somme toute détourné de la culture matérielle qu'il trace un écart avec la culture dominante de consommation dans l'esprit du DIY où l'engagement passe dans un procédé de fabrication personnalisé. Une activité<sup>335</sup> qui se situe entre la nécessité et le désir, entre la créativité et l'assemblage (Atkinson 2006) et où le consommateur devient actif en fabriquant lui-même ce dont il a besoin.

« More is more<sup>336</sup> » devient ainsi l'adage qui autorise la production d'œuvres proliférantes et qui, parallèlement, n'est pas sans entrer en résonnance avec notre

---

<sup>334</sup> SASSATELLI 2007, p. 81.

<sup>335</sup> Dans un article retraçant l'histoire du DIY, Paul Atkinson (2006) précise que celui-ci est d'abord né de la nécessité et non de la poursuite d'un loisir comme cela a pu être le cas à partir des années 1960, où les manufacturiers ont dès lors proposés des « kits » à assembler soi-même et demandant moins d'habileté manuelle.

<sup>336</sup> HIRSCHHORN 2013, p. 1-3.

propre consommation, voire notre mode de vie où l'accumulation de biens est gage de réussite et signe de bien-être si on pense au fait que la majorité de la population travaille pour consommer. « More is more » pointe la nature même des œuvres et nomme les choses pour ce qu'elles sont : « I think more is always more. And less is always less. More money is more money. Less success is less success. More unemployed are more unemployed. Fewer factories are fewer factories. I think entirely in terms of economics.<sup>337</sup> » De là pouvons-nous dire que l'œuvre nous plonge dans la culture de notre temps et c'est à travers cette immersion que réside à notre avis le sens de l'œuvre. Une œuvre qui s'élabore à partir d'une sélection des mêmes biens qui sont partie intégrante de la société dans laquelle nous vivons, la quantité venant d'une certaine façon prendre le pas sur la qualité (Estep 2004). À travers son excès et l'abondance de ses matériaux, *Crystal of Resistance* nous place devant notre propre excès et s'inscrit dans la logique des *walk-in sculptures* de l'artiste dont la précarité évoque un monde instable en dépit de sa prolifération.

L'emploi de la culture matérielle chez Hirschhorn montre un sujet submergé par l'information et les gadgets, où la permanence reste un mythe. Il n'y a cependant pas de souci environnemental exprimé chez lui et l'artiste parle d'ailleurs rarement en terme écologique : « Ecology, on the other hand, bores me, and this self-centered, dull, passive, ecological thinking has got on my nerves for a long time.<sup>338</sup> » Les composantes de son travail viennent plutôt de son expérience du monde qu'il souhaite confronter<sup>339</sup> et où l'une de ses préoccupations concerne les conditions de vie actuelles (Bonami 2001). C'est donc une prise de position personnelle qui est au centre du travail d'Hirschhorn. Une prise de position où s'exprime d'abord un *artist-worker-soldier* avec des matériaux commerciaux qu'il réutilise, non pas pour rendre

<sup>337</sup> HIRSCHHORN 2013, p. 2.

<sup>338</sup> HIRSCHHORN 2013, p. 169.

<sup>339</sup> Il s'agit pour l'artiste d'une véritable mission : « I do not want to shock—but I am living in a shocking, provoking, and chaotic world. My mission is to work in this world—to face it, to struggle with it, to fight with it. » (HIRSCHHORN 2013, p. 249).

compte d'une idéologie capitaliste dominante, mais plutôt pour en exposer les dessous (Stracey 2006). De là le consensus peut-être du discours critique, car comment ne pas se sentir en accord avec ce qui est mis de l'avant dans les pièces de Hirschhorn?

### 2.3. Sarah Sze : la mise en ordre de la matière ordinaire

The challenge is always trying to find a place where any one object is not read in a straight way and to see if you can create a conversation between many object.<sup>340</sup>

Sarah Sze est une artiste américaine, née en 1969. C'est lors d'une exposition de finissants de la School of Visual Arts de New York qui se tient en 1996 qu'elle se fait d'abord remarquer. L'installation qu'elle présente, *Untitled (Soho Annual)*<sup>341</sup> (fig. 49), consiste en un vaste ensemble de petites sculptures faites à la main avec du papier hygiénique humidifié avec de la salive et qui sont classées par forme et déposées en différents endroits : au sol, sur des tablettes, sur le dessus de radiateurs, le rebord de fenêtres et autres emplacements incongrus et coincés dans l'espace d'un corridor encombré. De plus, les objets de papier constituent un ensemble intrigant malgré la familiarité du matériau. Lors de cette entrée remarquée, l'artiste questionne et démontre, note le philosophe et critique d'art Arthur Danto (2007), la construction de la valeur, c'est-à-dire comment du papier hygiénique peut devenir une matière artistique selon la manière dont il est manipulé. Matière et procédé qui ne sont toutefois pas récurrents dans son œuvre, car elle façonne peu d'objets par la suite<sup>342</sup>.

---

<sup>340</sup> Sze dans CHIU 2011, p. 18.

<sup>341</sup> Une œuvre qui, pour la plupart des commentateurs du travail de l'artiste, signe l'entrée de Sarah Sze dans le milieu artistique professionnel et marque les débuts de sa carrière (CHIU 2011).

<sup>342</sup> Hormis le cas de l'œuvre *Untitled (Casey Kaplan Gallery)* réalisée en 1997 et dans laquelle l'artiste intègre une myriade de sculptures miniatures en savon qu'elle a fait et qui représentent différents personnages et items de la vie quotidienne. L'installation prenait place sur le rebord d'une fenêtre et intégrait également des bonbons colorés (NORDEN 2007, p. 11; 30-33).

Sze va cependant continuer d'utiliser l'espace « tel qu'il est » si nous pouvons le dire ainsi et prendre en charge le matériel qui s'y trouve comme ses composantes architecturales.

L'artiste va d'ailleurs conserver l'usage d'objets de petits formats disposés en regroupements et qui forment des ensembles et des constellations (fig. 50). Des objets qu'elle ne réalise plus elle-même, mais qu'elle achète<sup>343</sup> dans des commerces à rabais et des quincailleries, reprenant ainsi ce qui est à portée de main et prêt à être consommé. Un geste qui réaffirme l'emploi d'objets quotidiens, ceux-là mêmes qui remplissent nos tiroirs et nos armoires à pharmacie, mais qui pousse les choses un peu plus loin par le fait de choisir des items d'une banalité extrême (tubes de colle en bâton, vis, sacs Ziploc, punaises, cure-oreilles) et qui sont, en général, conçus pour être jetés après une seule utilisation (fig. 51).

It had become a mantra of contemporary art that one can make art out of anything—grocery boxes and soup cans in the œuvre of Andy Warhol ; fat and felt in the case of Joseph Beuys ; coke bottles and stuffed birds and animals in the combines of Robert Rauschenberg. The difference between these and Sze's objects is that each of the other cases, the objects carry either a set of associated meanings or possess a certain aesthetic interest, whereas hers are too commonplace for separate mediation. It is difficult to imagine what meaning a screw eye would have, for example, beyond the shape and matter that enable it to perform its function.<sup>344</sup>

Cette attitude soulève un point intéressant, car les objets utilisés par l'artiste sont tellement communs et ordinaires qu'il est difficile d'y voir une dimension symbolique ou d'en faire une lecture au second degré. Pour reprendre les mots de Sarah Sze, c'est l'idée de l'anti-monument qui se trouve mise de l'avant et qui est

---

<sup>343</sup> C'est à la suite d'un voyage en Inde, à l'occasion duquel elle visite une exposition d'objets décoratifs faits en or, qu'elle commence à travailler avec des objets domestiques et examine dans sa recherche artistique la valeur de la matière par rapport à celle associée à la fabrication artisanale, une dichotomie qu'elle explore de manière plus spécifique dans *Untitled (Soho Annual)* (MENDELSON 2010).

<sup>344</sup> DANTO 2007, p. 6

soulignée dans le caractère éphémère (Chiu 2011) des items choisis. Il ne s'agit donc pas d'objets qui auraient de toute façon une longue carrière en dehors de leur phase marchande (Appardurai 1986). Comme ils sont également produits en masse, rien ne les distingue entre eux et leur uniformité masque la dimension humaine derrière leur production (Strasser 1989). Ce qui les différencie cependant, c'est la manière dont l'artiste se les approprie en les utilisant comme éléments de composition de ses œuvres où un nouveau rôle, voire une nouvelle fonction, est attribué à chacun des articles choisis, les sortant de l'utilisation qui en est faite d'ordinaire (Danto 2007).

L'artiste s'active à relocaliser la culture matérielle dans un moment particulier créant des configurations complexes : arborescence, excroissance, entassement, constellation, construction, perspective. Chacun des objets qu'elle utilise conserve son identité, au sens où elle ne va pas le transformer ou l'altérer<sup>345</sup>, mais l'utiliser à d'autres fins dans des compositions qui font dériver le sens sans toutefois lui attribuer une signification claire. Sarah Sze manipule plutôt le sens du merveilleux qui ressort des juxtapositions et des combinaisons, où ce sont les objets une fois installés dans l'espace et formant l'œuvre qui font surgir une dimension métaphorique. Travaillant surtout à partir de commandes et en fonction des lieux où elle est invitée, ses installations relèvent d'une pratique *in situ* et forment à chaque fois un système qui diffère d'un endroit à l'autre. L'artiste y reprend néanmoins une même pratique des objets et chacun des lieux de présentation devient un espace d'atelier temporaire<sup>346</sup>.

### **2.3.1. Une culture matérielle utilitaire et neutre**

Les objets achetés dans les grandes surfaces et autres magasins à rabais forment les éléments du langage qu'a développés Sarah Sze au fil des années, un vocabulaire qu'elle déploie ou non comme tel, et qu'elle cannibalise dans des effets formels en

<sup>345</sup> Notons cependant que certains objets peuvent être fragmentés ou légèrement altérés, mais demeurent reconnaissables en règle générale.

<sup>346</sup> Propos de l'artiste cité dans NORDEN 2007, p. 8.

récupérant certaines composantes (Norden 2007). L'artiste reprend à vrai dire des objets qui ont une certaine neutralité en comparaison aux biens de seconde main, ou autres souvenirs et objets du passé, de façon à éviter la charge sentimentale qui leur est associée. Un choix qui discrimine certains biens au profit de ceux choisis (Douglas et Isherwood 1979) et qui a pour effet de renforcer la sélection par la cohésion qui s'en dégage. L'artiste refuse d'ailleurs d'utiliser dans ses œuvres les matériaux que des personnes qu'elle connaît lui apportent, car ces objets sont trop univoques à ses yeux :

“Often people will bring me materials and say, ‘This would be great for your work,’ but it feels wrong to me because it only has one reading,” explains the artist. “A material has to hit many notes, fit between many ideas, so your experience of it is: It’s doing that, no it’s not doing that.” The blue-plastic-water-bottle caps that she frequently employs are a good example. “They’re very mundane but also have strong sense of purpose, being useful for only one thing: closing a hole. And then there is the formal side that interests me—the fact that they are mouth size and their scale and design in relation to the body.”<sup>347</sup>

Sarah Sze est ainsi seule à choisir les objets et c'est le regard qu'elle porte sur les biens qui les révèle d'une certaine façon, un peu comme pouvait le faire André Breton dans les marchés aux puces où son propre regard venait informer la trouvaille faite lors d'une excursion. Ce que l'artiste exprime, c'est comment la culture matérielle est sujette à maints traitements qui en altèrent le sens. Si ces premières œuvres sont déposées sur différentes surfaces situées en périphérie de l'espace (plancher, tablettes, moulures, détails architecturaux) et consistent en des arrangements assez formels pouvant prendre la forme de colonies d'objets, les installations qu'elle réalise à compter de 1998 vont davantage être de l'ordre de la suspension dans l'espace et vont requérir une précision architecturale où le mouvement des choses elles-mêmes et entre elles deviendra de plus en plus important, défiant toujours plus la gravité dans leur élévation (fig. 52).

---

<sup>347</sup> Sarah Sze citée dans MENDELSON 2010, p. 56-58.

This control extends not only to the selection, placement, and sequencing of components, but to the flights of fancy her compositions allow via the shifts Sze stages from ephemeral to solid (as from feathery plant or fan to clock or lamp), or from denotative object to connotative line, shape, and color (e.g., from lamp, level, wineglass, sink drain, ruler, postcards, or slides to colored cords, jar tops, sponges, knobs, grip handles, etc., or vice versa). Equally important, the control extends to all that she suppresses such as explicit narrative or representational imagery.<sup>348</sup>

Les stratégies compositionnelles de l'artiste vont ainsi devenir prépondérantes et chaque fois lancer de nouveaux défis, notamment celles du format des œuvres, de leur cohésion et de la valeur accordée tant aux objets intégrés qu'à l'espace en travaillant à partir de ses composantes (Kastner 1999) et en cherchant à le domestiquer (Sans 1999). Une certaine fragilité est d'ailleurs présente dans ses sculptures où les objets de petits formats ne tiennent parfois qu'à l'aide d'un fil et sont à d'autres occasions simplement déposés au sol (fig. 53-54). Elle va également reprendre quelque peu les procédés à l'œuvre dans les papiers collés cubistes au sens où chacun des éléments introduits résonne formellement avec les autres et conserve son identité comme fragment prélevé du monde. À cet égard, la valeur d'usage liée aux biens de consommation que l'artiste déploie demeure aussi importantes que leurs propriétés plastiques (Norden 2007). Ce qui fait en sorte qu'une lampe peut être utilisée pour l'éclairage qu'elle fournit, comme elle peut l'être uniquement pour sa forme ou encore comme un élément de représentation. Sarah Sze joue sur ces diverses combinaisons et possibilités offertes par les objets, de même qu'elle intègre à ses œuvres les boîtes d'emballage ayant servi au transport des objets, montrant ainsi clairement des signes de leur propre système de fabrication (Glover 1998).

L'appropriation est très importante dans les œuvres de l'artiste, mais elle n'a pas de prise de position par rapport à celle-ci et n'a jamais cherché à l'inscrire dans un quelconque discours. Cette position a probablement orienté la réception critique de sa

---

<sup>348</sup> NORDEN 2007, p. 8.



pratique où le travail de la forme est chaque fois relevé, tout comme l'utilisation de la culture matérielle associée à l'omniprésence de la consommation (Ando 2012). La description et l'inventaire de tout ce qui s'y trouve en constitue une saisie obligée, tant la composition et la combinaison des objets réalisent une performance qui demande à être inscrite dans une liste pour mieux la saisir visuellement<sup>349</sup>, ou du moins, en faire une description partielle pour rendre compte du vertige de l'œuvre provoqué par l'accumulation des objets et la virtuosité de leur agencement. La liste se substitue à une forme d'empressement ou de raccourci : « I'm still trying to figure out why there's this urge to list. I think its about making sense of the work, and I like the idea that your experience of the work is one constantly trying to make sense of information.<sup>350</sup> » Les mêmes objets sont souvent utilisés en plusieurs exemplaires, ce qui participe à les démultiplier et ajoute à la méticulosité requise pour leur assemblage, le montage de ses œuvres relevant d'un marathon<sup>351</sup>. Une profusion que le discours critique va voir comme une métaphore du vertige présent dans le monde contemporain, ou encore comme une analogie au cybermonde et un commentaire sur l'abondance des objets qui sont consommés dans le quotidien (Carlock 2003). Ce que permet la description, c'est de reprendre les objets un à un, pour chercher un sens à leur organisation et relever l'ordre sous-jacent qui les réunit.

Le fait que les objets n'aient pas servi permet par ailleurs aux spectateurs de mieux se les approprier étant donné qu'ils ne sont pas marqués par un précédent utilisateur. Néanmoins, avance Linda Norden (2007), l'emploi répété par l'artiste de certains items<sup>352</sup> (les lampes de bureau, les règles, les échelles, les ventilateurs, les rubans à

<sup>349</sup> NORDEN 2007, p. 9 et 13 note 5.

<sup>350</sup> Sarah Sze dans CHIU 2011, p. 18.

<sup>351</sup> L'expression vient de l'artiste elle-même (Sarah Sze dans CHIU 2011).

<sup>352</sup> Notons également qu'elle va parfois réutiliser certains fragments et petits assemblages dans ses œuvres (SANS 1999). Bien que celles-ci soient conçues pour des lieux spécifiques, l'artiste y reprendra souvent des trouvailles faites lors d'installations précédentes, l'assemblage et la configuration des objets entraînant nécessairement la récupération de manières de faire dans leur liaison.

mesurer, les pinces et les bouteilles de plastique, entre autres) fait en sorte qu'ils deviennent associés à sa pratique, allant jusqu'à en devenir un trait reconnaissable tant ils sont identifiés à sa facture. Alors que certains articles reviennent de manière récurrente, Sze s'approvisionne en objets de toutes sortes de manière continue et lors de ses déplacements, ajoutant chaque fois à ses œuvres *in situ* de nouveaux types de produits et les trouvailles qu'elle aura faites dans les commerces bon marché se trouvant sur place.

Sze haunts five-and-dime stores, stocking up on the most quotidian materials imaginable to use as her "paints." She adds hints of autobiography by collecting things she comes accross every day, incorporating, for example, a few small pill bottles and an array of hotel sample shampoos.<sup>353</sup>

Les objets choisis n'ont d'abord de signification qu'en fonction de l'usage auquel il se rapporte, c'est leur utilisation et leur position à l'intérieur des œuvres qui en accentuent la portée, les transformant du coup en ensembles complexes composés de centaines, voire de milliers d'objets banals achetés dans les magasins à rabais. Car la pratique de Sze évoque celle du bricolage que nous pourrions voir à l'œuvre chez Claudie Gagnon où, dans les deux cas, les objets trouvent leur place au sein d'ensembles construits de toute pièce qui sont de nature éphémère et montés sur les lieux mêmes de présentation. La figure de la « patenteuse » que nous verrons associée à Claudie Gagnon est précédée dans ce cas par celle de la « tisseuse »<sup>354</sup> qui lie les objets dans l'espace et les uns aux autres, faisant place à des systèmes énigmatiques.

Within my pieces there are shifts in scale between the humble and the monumental, the throwaway, and the precious, the incidental and the essential. As the pieces grow they seem to function like an independant organism with a fragile internal life support system. In creating these systems I am playing with a basic challenge of sculpture : how to breathe life in inanimate objects.<sup>355</sup>

<sup>353</sup> CARLOCK 2003, p. 27. En s'approvisionnant chez les marchands locaux, l'artiste confère une couleur locale à ces installations (KASTNER 1999).

<sup>354</sup> Un terme qu'utilise Jean Louis Schefer (1999).

<sup>355</sup> Sarah Sze citée dans NORDEN 2007, p. 13 note 13.

Dans ses combinaisons, Sze veut que nous donnions du sens à tout ce qui se trouve devant nous, c'est-à-dire des objets soigneusement choisis pour leurs propriétés plastiques et leur fonction utilitaire<sup>356</sup>. C'est leur réunion qui les anime et qui participe à leur valeur (Norven 2007). Il y a ainsi une tension entre les objets individuels utilisés en très grand nombre<sup>357</sup> et qui demeurent reconnaissables, mais qui prennent part à une composition qui les intègre et les fait disparaître. Qui plus est, chacune de ses sculptures<sup>358</sup> utilise l'espace d'une manière très précise autant en matière de leur positionnement que dans la manière de le travailler et d'intégrer leurs caractéristiques, comme si les objets utilisés en grand nombre colonisaient l'espace d'exposition (Williams 2007). Ses œuvres se présentent ainsi comme des structures complexes qui se répandent et qui relèvent de la juxtaposition et de l'assemblage des objets.

Le fait que ces derniers soient si communs et qu'ils proviennent directement des commerces crée également un contraste avec leurs lieux de présentation. Ce que l'artiste déploie en fait, ce sont des objets sans intérêt, bon marché et culturellement indignes<sup>359</sup>, si nous considérons les espaces d'exposition comme endroits privilégiés d'expression de la culture (Glover 1998). Seulement, comme nous avons pu le voir en introduction, ces objets sont profondément enchâssés dans la culture contemporaine et le travail de l'artiste consiste à leur donner une nouvelle vitalité.

---

<sup>356</sup> La gamme d'objets qu'elle sélectionne est à vrai dire celle des objets à usage pratique et à fonction utilitaire qui connotent une aura de rationalité (CARLOCK 2003, GOODMAN 2011).

<sup>357</sup> Il serait du reste illusoire de vouloir en faire le compte.

<sup>358</sup> L'artiste préfère parler de ses œuvres en termes de sculptures plutôt que d'installations, un propos que relate Marty Carlock (2003) : « She would rather be termed as a sculptor than an installation artist. "I was seduced by sculpture's ability to bleed out of the frame, play with the line between life and art, and engage with the scale of architecture or landscape." » (CARLOCK 2003, p. 29).

<sup>359</sup> Des objets qui, mentionne Jeffrey Kastner (2007), demeurent complètement « ignorants » du programme artistique dans lequel ils s'insèrent désormais.

Elle transforme cela même que nous négligeons de regarder et en fait l'objet de notre attention en les intégrant dans ses œuvres. Les bouteilles d'eau, cure-oreilles, lampes de travail, bobines de fil et rouleaux de ruban à masquer nous apparaissent dans leur échelle normale de consommation, mais sous un autre jour.

Mass produced and immediately available, these bits of consumerist chattel are contemptibly familiar. Despite (or more likely because of) their extravagant everywhere-ness, however, they are aesthetically invisible, off every channel of our radar, except perhaps the one that help us check off our list in the grocery store aisle.<sup>360</sup>

Comme nous le faisons remarquer en introduction, c'est un travail sur la construction de la valeur qui prend place (Appadurai 1986) et dont le support est celui des objets humbles (ceux que l'on ne remarque plus), abordés cette fois sous un angle esthétique (Chiu 2011). L'artiste transforme les objets les plus ordinaires non pas en misant sur leur isolation, une stratégie commune à d'autres pratiques d'appropriation (pensons à cet égard aux objets de Jeff Koons et d'Haim Steinbach), mais en les combinant et en les situant dans une profusion quasi maniaque de matériaux identiques et du même genre, un rassemblement ayant certainement des traits communs avec les sculptures au sol de Tony Cragg. Les articles de consommation qui habituellement se situent dans les marges de notre champ de vision, avance Jeffrey Kastner (1999), se retrouvent au centre même de ses œuvres. Les objets sont combinés, collés, empilés, appuyés, étalés, l'artiste prenant soin de conserver d'une certaine façon la densité, la quantité et l'abondance qui caractérisent l'environnement et les conditions dont ils proviennent. Cette absence de « magnification » lui permet de les faire devenir ce que bon lui semble, l'artiste pouvant avec la liberté qu'elle s'accorde, les articuler en différents systèmes et configurations qui en travaillent chaque fois le sens autrement.

L'artiste décline l'individualité de chacun des éléments et favorise plutôt leur interaction, voire leur caractère de collectivité en usant de divers stratagèmes pour les

---

<sup>360</sup> KASTNER 1999, p. 70.

faire cohabiter : la répétition, les changements d'échelle, le mouvement d'un objet vers l'autre, le soulignement de détails par l'éclairage, l'usage d'objets récurrents d'une œuvre à l'autre. S'y retrouve une culture matérielle générique et anonyme, où l'appropriation possible est certes limitée, mais où la main est discernable dans le déploiement des objets.

La pléthore d'objets réunis interpelle d'ailleurs la problématique écologique actuelle. Bien que ce ne soit pas là le propos de l'artiste, il reste que la perception d'accumulations d'objets et d'items jetables, comme nous l'avons vu également chez Thomas Hirschhorn, demeure liée à la crise environnementale que nous traversons. Cette prise de conscience est à l'opposé de la lecture qui pouvait être faite des œuvres produites dans les années 1950 et 1960 alors que la majorité de la population s'équipait en termes de biens et changeait ses habitudes vis-à-vis de la consommation. L'interprétation des œuvres, en relation avec la crise de l'environnement et en résonance avec l'excès matériel présent dans nos vies, constitue une nouvelle saisie de leurs enjeux et survient en relation avec les œuvres des artistes qui utilisent les objets en grande quantité, pensons à cet égard à Chen Zen, Tomoko Takahashi, Subodh Gupta, Jason Rhoades, Pascale Marthine Tayou, Bjarne Melgaard, tout comme Paul McCarthy plus récemment avec le gigantisme de l'exposition *WS* présentée à l'été 2013 dans l'édifice de l'Armory Show à New York<sup>361</sup> et dont certains critiques ont relevé le consumérisme ostentatoire (O'Brien 2013).

L'emploi excessif de matériaux et de biens de consommation peut sembler tributaire d'une fascination<sup>362</sup> envers le monde des objets, mais aussi d'une certaine obsession

---

<sup>361</sup> Pour plus d'information, voir le site de l'exposition. En ligne : [http://www.armoryonpark.org/programs\\_events/detail/paul\\_mccarthy\\_WS](http://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/paul_mccarthy_WS). Consulté le 15 septembre 2013.

<sup>362</sup> Le critique d'art new-yorkais Jerry Saltz à partir d'une lecture freudienne de l'accumulation parlera de rétention anale au sujet de l'aspect maniaque de ses œuvres et de la fixation qui peut en ressortir (SALTZ 2005).

du matérialisme de nos sociétés encombrées. Les œuvres de Sarah Sze notamment, en termes de leur contenu comme de leur forme, évoquent pour certains l'exiguïté de la vie urbaine dans les mégapoles où tant les êtres humains que leurs biens se trouvent entassés dans des édifices (Kastner 1999), eux-mêmes empilés les uns sur les autres. D'autres y voient le résumé de nos existences chargées et complètement envahies par le matériel (Goodman 2012) ou encore, comme une stratégie de superposition des objets opérée par « le cycle infernal engendré par la spirale de la consommation.<sup>363</sup> » Différentes interprétations qui reposent sur des jugements de valeur et sur une lecture aliénante de la culture de la consommation de masse signifiée par l'emploi des objets usinés.

### **2.3.2. L'effet d'ensemble**

Les installations de Sarah Sze, qui semblent familières au premier abord, ne se livrent pas pour autant si facilement. Malgré la familiarité que nous avons avec tous les éléments utilisés, une part énigmatique subsiste remarque Arthur Danto (2007) et fait en sorte que nous ne sommes pas en mesure de relever le sens précis. Sans dire que les objets deviennent des fétiches chez Sarah Sze, ils semblent néanmoins avoir leur propre vie au sein des œuvres. Les systèmes qu'ils construisent participent certainement à cette impression et ajoutent à leur cohérence. Le fait qu'ils proviennent de commerces similaires et qu'ils soient de même nature leur confère d'ailleurs une homogénéité. Un effet d'ensemble se dégage de la culture matérielle réunie, produisant ce que Grant McCracken (1988) nommait « l'unité Diderot » pour parler de l'homogénéité qui se dénote dans les possessions d'une même personne. McCracken rapporte une anecdote vécue par le célèbre encyclopédiste Denis Diderot qui, suite à l'acquisition d'une nouvelle toge d'apparat, en vient à modifier l'ensemble de ses possessions pour intégrer le nouvel objet qui fait intrusion dans son environnement. Pour McCracken, ce fait d'apparence anodin souligne combien tout

---

<sup>363</sup> SANS 1999, p. 28.

objet transporte avec lui un lot de significations et à quel point les biens que nous possédons sont liés par un trait commun qui les harmonise. « L'unité Diderot » renvoie au principe de cohérence qui permet de regrouper des choses dans un même ensemble. Les objets forment donc des constellations et nous nous trouvons à interpréter leur sens en fonction des items qui se trouvent à proximité les uns des autres : « Within this complement, there is sufficient redundancy to allow the observer to identify the meaning of the good. In other words, the symbolic properties of material culture are such that things must mean together if they are to mean at all.<sup>364</sup> »

Le concept de « l'effet Diderot » est à la fois un système de maintien et un système d'intrusion, car il protège l'environnement d'un individu de l'introduction d'objets qui seraient déstabilisants en ce qui concerne l'ensemble, tout comme il exige l'acquisition de nouveaux biens afin de permettre l'intégration d'un objet qui serait trop différent. L'arrivée d'un nouvel objet exigerait d'acquérir ses compagnons, voyant ainsi l'insertion d'un nouveau spécimen suivie par d'autres. Le besoin de la cohérence est ce qui détermine « l'effet Diderot » et qui, souligne McCracken, est insatiable. Il semble pertinent de transposer ce concept aux œuvres d'art contemporain faisant usage d'objets en grande quantité. Les biens communiquent leur signification s'ils sont supportés par d'autres biens, car isolés, ils demeurent muets : « In other words, each good derives much of its symbolic function from the system of objects in which it is inserted and in which is the expression of a particular unity or cultural principal.<sup>365</sup> » Un phénomène que nous pouvons certainement relever dans les œuvres de Sarah Sze dont les matériaux bon marché ont pour commune mesure d'être utilitaires et sans qualité esthétique au premier abord.

---

<sup>364</sup> MCCRACKEN 1988, p. 121.

<sup>365</sup> SASSATELLI 2007, p. 62.



En quelques années, l'artiste a su développer son propre langage dans l'élaboration de ses sculptures aux fortes composantes architecturales. Prenant généralement pour point d'appui les caractéristiques mêmes de l'espace d'exposition, ses œuvres n'ont cessé de le décliner et d'en jouer, s'agissant chaque fois de l'investir de manière plus inventive et imaginative. Alors que sa sélection d'objets, sa « palette » comme elle la nomme, s'est à la fois agrandie et transformée : « some things survive, and there's an evolving use of objects. One of my early pieces had candy in it ; I was eating a lot of candy at the time, but I don't use it anymore.<sup>366</sup> » Ce commentaire révèle une caractéristique du travail de l'artiste autrement plus importante, et montre comment ce sont les objets qu'elle utilise régulièrement qui sont propices à être intégrés dans ses œuvres. Les bonbons qui disparaissent de sa consommation en sont ainsi venus à disparaître également de sa production.

Bien qu'elle soit réticente à mettre de l'avant son rapport personnel aux objets, une partie du travail de Sze repose sur son expérience quotidienne. Une caractéristique qui s'applique également à Claudie Gagnon qui vit littéralement avec les objets qu'elle accumule. De la même façon, les objets sélectionnés par Sze pour leur facture générique deviennent familiers par leur utilisation que ce soit dans l'espace domestique ou, dans le cas qui nous intéresse, dans l'espace de l'œuvre. Néanmoins, l'objet utilisé devient personnalisé sans pour autant acquérir une dimension biographique, comme nous venons de le voir. Il se trouve plutôt redéployer dans l'œuvre qui se trouve elle-même à redistribuer, sous une forme artistique, la culture de la consommation en choisissant des items qui y sont omniprésents, un phénomène particulièrement visible dans l'exposition que Sarah Sze a présentée en 2013 à Venise.

---

<sup>366</sup> Sarah Sze dans BECKENSTEIN et SZE 2012, p. 26.

### 2.3.3. Le cas de l'œuvre *Triple Point* comme déclinaison des stratégies de l'artiste

Le projet conçu par Sarah Sze lors de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise (2013) alors qu'elle représentait les États-Unis, reprend en grande partie les éléments que nous venons de voir et qui caractérisent sa pratique. L'exposition est déclinée en cinq installations et chacune des œuvres reprend une typologie/stratégie explorée dans des œuvres précédentes (Burton 2013). Le Pavillon américain a été l'objet d'un important travail architectural de la part de l'artiste et l'œuvre engage une profonde interaction avec celui-ci, examinant autant son plan d'ensemble et sa structure, que ses zones cachées<sup>367</sup>. L'artiste en modifie d'ailleurs le circuit habituel en condamnant l'entrée principale pour utiliser la sortie de secours à cet effet, de même qu'en ouvrant l'aile droite vers l'extérieur par l'utilisation de la fenestration habituellement masquée. Le bâtiment est ainsi travaillé de manière à modifier son parcours et à créer une expérience physique pour le visiteur selon une approche *in situ* qui prend ainsi en considération les caractéristiques du lieu comme point de départ<sup>368</sup>. Même la cour du bâtiment est utilisée par l'artiste qui joue ainsi sur les rapports entre l'intérieur et l'extérieur, créant des perspectives inusitées.

Il faut dire cependant que l'architecture néoclassique de l'édifice construit dans les années 1930, constituée par une série de salles de taille modeste et aménagée selon un plan en forme de U, est difficile à utiliser pour présenter de l'art contemporain (Fox 2013). La modification des composantes architecturales du Pavillon, qui atteste de la relation de l'artiste au site, a pour effet d'en altérer les contraintes créant un véritable parcours entre les espaces qui, autrement, se visitent une aile à la fois et exigent de revenir sur ses pas. Ce travail permet de mieux l'infiltrer et les œuvres présentées vont tirer partie du site pour offrir une expérience qui défait l'orientation symétrique

<sup>367</sup> De l'avis des commissaires du projet, Carey Lovelace et Holly Block, c'est la première fois qu'une telle interaction est développée avec l'architecture du bâtiment construit en 1930 (LOVELACE et BLOCK 2013).

<sup>368</sup> Il est intéressant de noter que l'artiste a travaillé avec une maquette du pavillon en taille réelle (GAT 2013).

du bâtiment. Sze explore, tant à travers l'aménagement du Pavillon que dans les œuvres elles-mêmes, notre capacité à nous orienter physiquement dans un univers désordonné<sup>369</sup> et qui n'a cessé d'être toisé tout au long de l'histoire. Un propos que l'artiste voit également en résonnance avec le contexte même de Venise où notre sens de l'orientation se trouve modifié par sa situation géographique particulière (Buck 2013). Chacune des pièces aux proportions classiques du Pavillon se présente pour l'artiste, comme un site d'expérimentation dans lesquels les objets deviennent de nouveaux instruments de mesure : « objects attempt to become instruments or assemblages that seek to measure or model our location in time and space. The aspiration to build models that capture complexity – and the impossibility of that undertaking – underscores this body of work.<sup>370</sup> » Son programme vient, par ricochet, rendre hommage au rôle historique qu'a joué la cité de Venise à la Renaissance comme haut lieu du développement scientifique<sup>371</sup>. Le titre du projet, *Triple Point*, vient d'ailleurs renforcer la relation avec la science mise de l'avant et prise pour modèle<sup>372</sup>. Le terme, emprunté au vocabulaire utilisé en thermodynamique, désigne la température exacte à laquelle l'eau existe simultanément en trois états (vapeur, liquide, solide), et réfère ainsi à l'idée qu'une même chose peut exister sous plusieurs formes à la fois (Buck 2013). Les références scientifiques, aux systèmes et aux lois qui permettent d'organiser et de comprendre l'« ordre » de la nature pourraient d'ailleurs servir de modèles pour explorer l'œuvre vénitienne.

---

<sup>369</sup> En ligne : <<http://www.thisistomorrow.info/viewArticle.aspx?artId=1858>>. Consulté le 28 décembre 2013.

<sup>370</sup> Propos de l'artiste tiré de : <http://www.thisistomorrow.info/viewArticle.aspx?artId=1858>>. Consulté le 28 décembre 2013.

<sup>371</sup> Voir la préface du catalogue publié dans le cadre du projet (LOVELACE et BLOCK 2013, p. 7).

<sup>372</sup> Une idée à laquelle l'artiste réfléchit depuis un certain déjà (CHIU 2011) et qui lui est venue suite à une conversation avec Arthur Danto où celui-ci voyait moins le modèle architectural à l'œuvre dans son travail que le modèle scientifique. Une réflexion dont nous avons pu prendre connaissance dans le texte de Danto (2007) sur Sarah Sze.

*Triple Point* réunit cinq œuvres qui se présentent chacune comme une expérience immersive et autonome, bien qu'elles soient reliées les unes aux autres (Buck 2013) et que leur enchaînement invite à la circulation, devenant une chorégraphie dans l'espace<sup>373</sup>. Nous y retrouvons bien entendu la palette d'objets habituels de Sze à laquelle s'ajoutent ceux collectés à Venise et dans ses magasins<sup>374</sup>, dans des assemblages constitués encore une fois de centaines de petits items collés et formant des compositions à l'équilibre fragile. La culture matérielle du quotidien de valeur négligeable s'amasse et prolifère aux côtés d'éléments naturels (plantes, cailloux, roches, branches), présentant les résidus et les évidences de notre actuelle consommation, insérés toutefois dans des contextes inhabituels. Les objets, « fraîchement » achetés et sans marque d'usage, sont réunis et rassemblés dans des sculptures et des arabesques qui prennent différemment possession de l'espace (Lovelace et Block 2013) en investissant tant son volume que ses composantes et divisions architecturales. Cette performance spatiale laisse voir, dans le détail et selon diverses perspectives, un nombre considérable d'astuces formelles et narratives qui permettent à l'artiste de recadrer les biens.

Si les œuvres ont été préparées par fragments dans l'atelier de Sarah Sze à New York, c'est au moment de leur installation que les sculptures ont pris leur forme finale. Il est à ce propos utile de mentionner le fait que l'artiste a bénéficié de 3 mois de

---

<sup>373</sup> Un trait caractéristique et récurrent de son travail dont elle parle plus précisément dans une entrevue donnée à l'occasion de son exposition à la Asia Society Museum (New York) en 2011 : « For me the entire experience of viewing a work is always based on a kind of circulation or choreography through the space. This is something that I think comes from an architectural way of seeing. » (Sarah Sze dans CHIU 2011, p. 14).

<sup>374</sup> Un procédé qui, pour l'artiste, augmente l'immédiateté de l'œuvre. Dans le cas de Venise, elle a cherché à faire une collecte d'objets dans son quotidien, afin de mieux comptabiliser et refléter le temps passé sur place, comme si elle tenait un journal (LOVELACE et BLOCK 2013).

montage<sup>375</sup> sur le site pour la réalisation de sa pièce. Cette période a été également l'occasion de faire une cueillette d'éléments prélevés dans l'environnement vénitien, afin de contribuer à sa croissance sur place. Ce paramètre technique révèle comment un tel travail, malgré la planification extrême qu'il exige, laisse place à une part d'improvisation et devient, lors de son installation, une performance en elle-même : « It is almost as if the layered revisions are a series of rehearsals for the "performance" of the complete installation, allowing for spontaneity in the final making.<sup>376</sup> » L'œuvre se construit en réaction directe au site et le temps alloué sur les lieux permet d'adapter tout le travail d'expérimentation fait avec des prototypes et montre encore une fois, à l'instar des pratiques abordées dans notre premier chapitre, comment l'intuitif intervient dans la réalisation d'œuvres composites. Ce sont essentiellement ces trouvailles sur les liens entre les matériaux, leur assemblage et les lieux qui confèrent une plasticité indéniable à ses projets. Cette manière de travailler est différente chez Thomas Hirschhorn qui utilise lui aussi des quantités considérables d'objets, mais retenons pour le moment que la pratique de Hirschhorn est moins engagée dans une recherche plastique que dans l'exploration d'une certaine immédiateté du faire dans la présentation des matériaux.

Dans le cas de *Triple Point* il s'agit de prendre en considération les atmosphères et les structures aménagées dans chacune des pièces exposées plutôt que de procéder à un inventaire qui ferait la liste des objets et ne relèverait qu'un ensemble arbitraire. Celui-ci serait d'ailleurs vain et stérile pour les besoins de notre analyse, car il nous apparaît plus pertinent de relever le mode d'occupation des objets dans l'espace et leur mise en relation pour appréhender leur signification. Comme le mentionne brillamment Johanna Burton (2013) dans le texte du catalogue, les objets qu'utilise

---

<sup>375</sup> Un temps de montage considérable dans le contexte d'un événement comme la Biennale de Venise. En ligne : <http://www.thisistomorrow.info/viewArticle.aspx?artId=1858>. Consulté le 28 décembre 2013.

<sup>376</sup> LOVELACE et BLOCK 2013, p. 14.

Sarah Sze sont moins des objets en eux-mêmes que des objets engagés dans des actions qui les différencient de ce que nous en connaissons. La fonction de chacun est d'ailleurs difficile à identifier. Mais pris ensemble, ils deviennent tous nécessaires et ils performant plusieurs rôles simultanément (Sze et Egan 2013). Ils ont en fait un travail à accomplir qui, de manière générale, va au-delà ou en-deçà de ce qui leur est habituellement demandé. Ce qui revient à dire que les matériaux utilisés par l'artiste dans ses œuvres ne peuvent pas être considérés seulement en termes de connotations culturelles ou pour leur signification de caractère autobiographique. Ils doivent plutôt être compris à travers un système plus large, nous dit toujours Johanna Burton qui, pour illustrer son propos, prend pour exemple l'utilisation que fait l'artiste des *Q-tips* :

we must look more closely at what any Q-tip, or group of Q-tips, is doing, and how these Q-tips are deployed within a given context. If those systems aren't recognizably rational, they are nonetheless functional, and suggest the presence of active processes we cannot necessarily identify. Such operation exceed any part within a work—indeed, they only exist in the relations between parts. They are what binds, mutates, and ultimately strengthens each constitutive element within Sze's sculptures.<sup>377</sup>

Ici tout se tient hors de la pensée utilitaire avec laquelle nous nous servons des objets au quotidien.

Une première installation extérieure, *Triple Point (Gleaner)* (fig. 55), accueille le visiteur et couvre une partie de la place devant le Pavillon, ainsi que le toit de l'édifice. Quelques roches, plaques de béton et cailloux placés sur des photographies de roches imprimées sur Tyvek sont disposées en cercle dans la cour, alors qu'à proximité tout un ensemble d'objets forme pour le moins une structure précaire qui grimpe sur le fronton de l'entrée et s'agrippe aux colonnes, de même que sur l'arbre situé devant l'édifice à côté duquel se trouvent d'autres échafaudages qui fourmillent de petits items. Et comme son titre l'indique, l'idée que ces items ont été glanés ici et

---

<sup>377</sup> BURTON 2013, p. 24.

là est présente dans leur diversité et leur disposition soignée, chacun semblant avoir un rôle à jouer. L'investissement extérieur du bâtiment montre, d'entrée de jeu, une interaction profonde avec sa structure même où une charpente constituée d'une panoplie de matériaux (échelles, pinces, serres, rubans à mesurer, trépieds) recouvre une partie de sa façade et semble retenue par des cordes enroulées à des rochers qui étonnamment, se trouvent sur le toit du Pavillon. Cette approche donne le ton et montre l'œuvre comme une espèce d'excroissance organique informe l'artiste : « The sculpture climbs upwards, scaling the outside of the building with a kind of viral growth, It should seem dynamic and unstable, caught somewhere between growing and collapsing.<sup>378</sup> » Une croissance virale qui s'attaque d'une certaine façon à l'autorité de la façade néoclassique et qui la présente complètement envahie par la présence tentaculaire des objets qui y prennent appui et forment un écosystème touffu.

L'entrée dans le pavillon se fait par la sortie de secours et mène à une deuxième installation, *Triple Point (Planetarium)* (fig. 56-57), qui prend pour modèle, comme son titre l'indique, celui du planétarium, structure d'observation et de représentation du ciel. Ce dispositif formel n'est toutefois pas nouveau et Sze l'a exploré dans des œuvres précédentes, notamment lors de la Biennale de Lyon de 2009 avec l'œuvre *Untitled (Portable Planetarium)*, ainsi que dans *360 (Portable Planetarium)* créée en 2010 à l'occasion d'une exposition individuelle à la Tanya Bonakdar Gallery à New York et qui se trouve aujourd'hui dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada<sup>379</sup>. La sculpture rassemble un nombre important d'objets et se présente comme un observatoire qui donne à voir des photos de paysage et de voyage, des tests de couleur utilisés par les optométristes et différentes agglomérations formées

<sup>378</sup> Sarah Sze citée dans SZE et EGAN 2013, p. 109.

<sup>379</sup> En ligne : <<http://www.tanyabonakdargallery.com/index.php/exhibitions/sarah-sze/19>>. Consulté le 30 janvier 2014.  
<<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=206533>>. Consulté le 30 janvier 2014.



par des réunions d'objets, à travers lesquelles nous pouvons relever ici et là des items qui sont parfois isolés dans la composition ou parfois assemblés : une boîte de raisins secs, un oreiller et quantité de pots de peinture, de plats en pyrex, de pinces, de tiges de métal et de bois utilisés dans la structure même du planétarium. L'éclairage provient des différentes lampes à pince et de projecteurs de chantier intégrés. L'œuvre demande une saisie d'ensemble et le modèle du planétarium informe le sens de chacun des items. La tentation de faire une liste se fait toujours ressentir en ce qui a trait à l'effort requis pour sa compréhension. Car l'œuvre fonctionne avant tout par l'agencement méticuleux de tous ses fragments et il est certes alléchant de rendre compte de l'acuité de son observation.

Dans la salle suivante se trouve une troisième installation intitulée *Triple Point (Eclipse)* (fig. 58-59) dont la structure est composée de pupitres et de plans de travail soutenus par une panoplie d'objets qui servent de points d'appui. Des percées circulaires ont été pratiquées dans les différentes surfaces et rendent cette salle d'étude quelque peu inopérante, une stratégie qui pour l'artiste marque plus clairement l'absence : « I cut these holes in the desk to mark absence physically, right in the place where there should be presence—a person sitting, even.<sup>380</sup> » Sze présente d'ailleurs cette pièce comme un lieu de travail abandonné et tente, par l'agencement des objets, de rendre visible ce qui ne l'est pas : c'est-à-dire l'action même d'étudier et de chercher. L'œuvre dont l'échelle reste celle des objets familiers (lampes, bureaux, tables basses) joue avec le langage de l'atelier, du laboratoire, de la salle d'outils et d'équipement où les tâches semblent avoir été laissées en plan étant donné la quantité d'assemblages entamés, de même que par des vêtements abandonnés sur un banc et la paire d'espadrilles déposée sur la dernière marche d'un escabeau (fig. 59). Les flacons de sables colorés alignés et les formes esquissées avec cette matière granuleuse renvoient à une pensée en acte, de même que les cailloux retenus par des

---

<sup>380</sup> SZE et EGAN 2013, p. 111.

bouts de ficelle bleue ou encore les débuts de formes modelées avec de la pâte polymère et des bâtonnets de bois. Les artefacts de la culture matérielle sont associés à l'espace des ateliers d'artistes qui, dans ce cas, prend une forme concrète à travers les différents projets entamés. De même, le sable utilisé sur les objets et qui recouvre quelques-unes des tables, les inscrit dans un certain délabrement et évoque, à travers leur couche granuleuse, un désastre naturel qui serait survenu, ajoutant ainsi une strate temporelle. L'éclairage tamisé et dirigé des lampes de travail participe évidemment à créer une intimité et renforce l'impression d'être témoin d'une activité en cours : « I wanted to work with the allure and the intimacy of a studio visit, with the rawness of witnessing a creative process<sup>381</sup>. » Il s'agit donc avec *Eclipse* davantage d'une atmosphère et d'une immersion dans l'environnement d'un individu que de la mise en forme d'un dispositif précis. Alors que dans les autres pièces, nous le verrons plus loin, les sculptures présentées forment davantage des systèmes et des dispositifs dont le modèle de la science reste une référence plus ou moins précise.

Dès la sortie de cette salle, se trouve un faux rocher déposé sur une rose des vents en mosaïque, *Triple Point (Scale)* (fig. 60), et situé dans la rotonde qui constitue habituellement l'entrée du pavillon. Légèrement décentré, l'objet sculptural est recouvert d'un papier peint dont le motif reproduit avec réalisme la surface d'une roche avec du lichen et nous ramène à une autre échelle. Un placard est ouvert et dévoile sur ses étagères le matériel de montage et de nettoyage du lieu, à travers lequel se trouve disposé une panoplie de petits objets et sculptures en papier hygiénique. L'artiste ramène avec, *Triple Point (Orrery)* (fig. 61), le langage plastique de ses premières œuvres où elle tirait profit des espaces en marge et confectionnait elle-même ses objets. La salle de rangement devient ainsi l'une des composantes de l'installation et elle en conserve le matériel des éditions précédentes de la Biennale. Elle utilise l'aménagement même du placard (ses étagères

---

<sup>381</sup> SZE et EGAN 2013, p. 112.

notamment) pour la disposition des articles et ces derniers suivent les lignes du carrelage comme élément de composition. Nous retrouvons d'ailleurs dans cet espace quantité d'objets glanés sur place, notamment des serviettes de table de la marque italienne Illy, ainsi que des sachets de sucre India Caffè. Ces items que l'artiste a recueillis dans son environnement vénitien et qui fonctionnent à l'instar des bonbons qui se retrouvaient en abondance dans ses œuvres à une certaine période, montrant une nouvelle fois combien la culture matérielle employée provient de son quotidien.

Par la suite, dans la quatrième salle, nous retrouvons une disposition plus systématique avec *Pendulum* (fig. 62-63), un arrangement d'objets qui forment un amphithéâtre à échelle réduite, au centre duquel un pendule, suspendu du plafond, trace un arc par son mouvement. L'arène est constituée par un nombre important d'articles de consommation disposés encore une fois avec soin et où l'inventivité réside dans les jeux de hauteur des items eux-mêmes et surélevés sur des boîtes ou des piles de livres, ainsi que dans leur alignement. Une présentation qui joue sur le sens dégagé par les regroupements, mais qui s'avère chez Sarah Sze une stratégie formelle de composition. Les piles de vêtements bleus, les cactus en pots, les boîtes de croustilles Pringles, les clous et les paires de ciseaux ont une place désignée et prennent sens par le fait de donner forme au colisée.

La dernière salle, l'œuvre *Triple Point (Observatory)* (fig. 64-65), se veut moins systématique et s'avère une sorte de grande finale (Lovelace et Block 2013) au sein du parcours en crescendo. L'installation joue d'ailleurs sur la perception de l'espace dans son utilisation de miroirs et du mur fenêtré de l'édifice qui donne sur la cour intérieure. La désorientation est créée par la multiplicité des perspectives créées et le dédoublement des objets par leur réflexion. Nous y retrouvons le même type d'items que dans les autres salles, seulement, les outils et le matériel liés au montage même de l'exposition sont davantage mis en évidence. L'enveloppe de courrier Fedex, les rouleaux de papier peint aux textures de pierre, les coffres d'outils ouverts, les objets

recouverts de sable et le charriot garni de sacs de vis et de clous sont autant d'éléments qui attestent de la pensée plastique de l'artiste et qui constituent son matériel de montage. L'ordre visible dans la disposition à plat des photographies notamment, ou des petites sculptures en plâtre, matérialise encore une fois le processus du travail. De même, nous retrouvons sur des tables, sur du papier kraft ou directement au sol, les objets, photographies, pommes de pin et autres brindilles et écales qui forment ici sa « palette ». Leur rassemblement dans cette dernière salle, les montre davantage sous leurs propriétés plastiques et tient véritablement de l'observatoire comme le titre l'indique, les items ayant été plus attentivement étudiés dans leur potentiel de plasticité pouvons-nous présumer à travers leur disposition. On y retrouve même un sac de couchage.

Chacune des œuvres se veut une expérimentation dans laquelle les objets deviennent des instruments par lesquels l'artiste modélise un univers macroscopique à l'échelle du microscopique. L'œuvre fait ainsi du Pavillon américain un site d'observation qui se dissémine même dans la ville, car l'artiste dépose sur le toit de certains édifices dans le quartier de Castello de faux rochers. Ces éléments qu'elle intitule *Compass*, deviennent de nouveaux points de repère pour nous orienter dans l'environnement immédiat de l'œuvre. La culture matérielle, en tant que matière transformée, se mêle donc à celle de la nature parfois utilisée telle quelle (arbres de la cour intérieure, cactus en pots, cailloux, grains de café) ou parfois fabriquée (rochers, mousse).

L'installation nous engage à travers son parcours dans un véritable processus de découvertes. C'est en partie par la reconnaissance des objets courants que nous comprenons d'abord les assemblages. Des assemblages où ce sont autant les structures qui retiennent les éléments que les éléments eux-mêmes qui nous sont donnés à voir, car rien n'est dissimulé. Citons, pour exemple, la pièce *Planetarium* où les pinces et les étaux utilisés pour maintenir en place les baguettes de bois en un motif de sphère restent visibles. Sze laisse dans l'œuvre les traces de sa propre

fabrication et cela passe en partie par le fait de ne pas camoufler son appareillage. C'est dans ces conditions que nous pouvons interpréter la présence marquée des fils orange de rallonge électrique pour le branchement des lampes, des pots de peinture avec leurs coulisses utilisées comme structures d'appui et même celle de la vadrouille laissée en plein centre du placard du pavillon. Il y a ainsi une première reconnaissance des items utilisés, mais c'est à travers leur emploi que nous comprenons que les objets sont autre chose qu'eux-mêmes dans les œuvres de Sarah Sze (Burton 2013). Car le travail de l'artiste repose justement sur un processus de construction de la valeur qui se traduit tant dans le choix des matériaux que dans leur configuration au sein d'installations complexes, où c'est justement les actions dans lesquelles ils sont « engagés » qui les différencient.

Au sein de ses rassemblements d'objets complexes, on retrouve une considération pour ce qui est fait main et ce qui ne l'est pas, amenant un autre type de conversation entre les objets :

It can be interesting to do something that has very little hand in it and then juxtapose that with something that is crafted and laboured. Every day I source things from daily life and it's interesting to have that slow culling over time. Some objects have a fundamental quality that I'm attracted to, and many others grow in presence and then die out in the process.<sup>382</sup>

L'intérêt et la valeur des objets sont mobiles et confèrent un sens qui surgit dans leur manipulation. L'artiste collecte d'ailleurs des objets tous les jours et c'est probablement grâce à cette lenteur qu'elle peut mieux en apprécier les qualités plastiques. De plus, n'oublions pas le contexte culturel comme autre facteur comme le relève l'intégration d'items du quotidien prélevés à Venise où le rôle social du café devient visible dans l'intégration de serviettes de table et de sachets de sucre.

---

<sup>382</sup> Sarah Sze citée dans BUCK 2013, p. 14.

Dans tous les cas, les objets restent lisibles et conservent leur identité<sup>383</sup> (fonction, valeur économique, propriété plastique), mais ils font désormais partie de constellations d'objets et c'est précisément cette notion d'ensemble qui caractérise l'emploi de la culture matérielle chez Sarah Sze. Chacun des items devient une composante de l'œuvre et s'inscrit dans une relation de dépendance avec les autres (Burton 2013). Le rassemblement des objets révèle un type d'utilisation qui va au-delà ou en-deçà de leur signification biographique, car à ce sujet, il n'existe pas d'échelle pouvant situer le degré d'importance des différents types de valeur, le « biographique » ne l'emportant pas sur les valeurs « formelles » ou « plastiques ».

Même si les systèmes derrière les déploiements d'objets de Sarah Sze ne sont pas rationnels avance Jessica Burton (2013), ils sont néanmoins fonctionnels en terme formels et suggèrent la présence de nombreux processus de mises en forme dont les intentions peuvent nous échapper. Les objets se « comportent » ainsi différemment et s'éloignent de l'expérience que nous en avons habituellement. Un effet près du *all-over* est non moins perceptible, car devant l'accumulation des éléments, le regard sollicité de toute part ne se trouve pas dirigé vers un point central. L'attention est plutôt distribuée sur l'ensemble, les installations de l'artiste exigeant, comme nous avons pu le voir, une certaine patience de la part du visiteur tant il y a d'éléments à saisir. Un excès qui entraîne une confusion et qui s'avère délibérément provoqué par l'artiste qui mise sur cette incertitude. Nonobstant ses qualités certaines, l'expérience que proposent les œuvres peut en décourager plusieurs devant l'immensité de la tâche et s'inscrit dans une situation d'incommunicabilité. C'est le compte-rendu qu'en fait notamment le critique d'art Dan Fox dans un article prenant pour objet son exposition au Pavillon américain :

My eyes danced and bounced off each part but couldn't find an anchor.  
These sorts of finely filigreed assemblages often leave me flat, like I'm  
being frantically spoken to by someone but can only hear sound rather

---

<sup>383</sup> À cet égard Johanna Burton parle d'objets « with jobs to do » (BURTON 2013, p. 24).

than discern actual words. They become picture of anarchic juxtaposition, or voluble hyper-connectedness, or whatever the artist is aiming at.<sup>384</sup>

Un commentaire qui évoque à notre avis un *a priori* tenace selon lequel l'organisation d'un grand nombre d'objets implique nécessairement une signification, un message univoque qui serait à décoder et qui permettrait d'en comprendre le sens. D'autant plus que sortis de l'espace du quotidien, les objets utilisés dans les œuvres de Sze jettent la confusion sur nos classifications habituelles, voire sur le système d'étiquettes que nous avons élaboré au fil du temps et ils proposent une réflexion sur notre rapport à l'ordre, à l'organisation, aux catégories qui permettent d'organiser l'abondance et le chaos du monde matériel (Douglas 1971). Sans oublier combien le désordre et l'excès de matériaux sont également fournisseurs de potentialités discursives.

Les accumulations de Sarah Sze tirent parti de cette impression de chaos et de désordre apparent, voire de formes non articulées, et nous permettent d'aller au-delà des structures établies. De multiples agencements y foisonnent et il nous appartient de les relever dans la masse des objets. Une insistance sur l'individualité de chacune des composantes est d'ailleurs présente et met à profit les propriétés plastiques (couleur, forme, ligne, texture) des objets, l'artiste les agençant selon un rythme formel qui permet d'en relever les caractéristiques et d'organiser une composition avec l'idée du *all-over* transposée ici dans le tridimensionnel (Carlock 2003).

Il y a ainsi un ordre entre les choses, mais celui-ci se situe au niveau d'une sensibilité formelle qui s'exprime dans les passages abrupts et fluides entre les éléments de même que dans leurs rencontres ou alors leurs points de rupture. L'artiste récompense d'ailleurs les visiteurs attentifs et investit dans les étapes de la découverte en disposant de petites sculptures dans des endroits moins accessibles (Mendelsohn

---

<sup>384</sup> FOX 2013, p. 108.



2010) et qui font office de cadeaux discrets : « within my work there's also this idea that there are places that are very precisely composed for you to find.<sup>385</sup> » C'est le cas notamment dans *Planetarium* où se trouve, en-dessous de la sphère, un petit échafaudage en cure-dents dans lequel des images trouvées sont disposées (fig. 57).

C'est par notre mouvement, dans nos changements de points de vue que nous pouvons percevoir les différentes perspectives de l'œuvre, de même que les détails parfois soulignés par l'artiste ou que nous cadrons nous-mêmes. Qui plus est, la documentation photographique des œuvres essaie précisément de rendre cette expérience tout en captant des points de vue que seul un appareil peut saisir :

[...] your experience is one focusing in and focusing out, and your eyes is constantly doing that. That is something you can't capture in a photograph, but with photographs you do have more control over information and lighting, and you can capture those moments when you locate.<sup>386</sup>

Un propos de l'artiste qui montre comment la vision d'ensemble et la vision rapprochée interviennent à la fois dans la production des sculptures et leur réception, s'agissant dans les deux cas de localiser notre attention sur des objets manipulés.

Avec *Triple Point*, Sarah Sze occupe le Pavillon américain comme son atelier et transforme l'endroit en espace de réalisation. C'est-à-dire qu'elle en fait un lieu où « le faire » est clairement visible et dont l'une des qualités de l'œuvre se mesure au fait d'avoir été expérimentée sur place. Un trait qu'elle cherche à rendre tangible dans ses installations *in situ* où, comme nous le mentionnions plus tôt, l'espace d'exposition devient l'endroit où la plus grande partie de son travail prend place. Dans le cas de Venise, l'artiste est arrivée avec l'œuvre à moitié réalisée, mais ce matériel a surtout servi comme marqueur de départ et s'est adapté au contexte de présentation pour continuer sa croissance. À ce sujet l'artiste mentionne : « You can't

---

<sup>385</sup> SZE et CHIU 2011, p. 16.

<sup>386</sup> SZE et CHIU 2011, p. 16.

just bring things here and plonk them down. There are two rooms that I'm making completely on site : I just react in the space and make the decisions in the moment.<sup>387</sup> » Ses œuvres, qui relèvent ainsi de la course à relais<sup>388</sup>, communiquent dans cet ordre d'idées une énergie et un labeur dans le maniement des objets de même qu'une adhésion à l'espace, une caractéristique inexistante chez Hirschhorn. En fait, l'artiste nous ramène aux aspects qui résident à la surface même des œuvres, tant ce sont des objets assemblés que l'on y voit d'abord. Des objets associés à l'abondance des articles de consommation de masse du monde actuel et qui font état de la culture des objets. Si Sarah Sze choisit en règle générale des objets « with jobs to do<sup>389</sup> », c'est à travers la déviation de leur travail qu'elle se les approprie. Elle nous les montre dans un ordre qui défait nos catégories habituelles et qui est certainement à mettre en relation avec les expérimentations des collages modernistes où il s'agissait de transférer des matériaux de la vie courante à la sphère artistique. Un positionnement qui lui permet de distinguer sa pratique devant le nombre élevé d'artistes qui utilisent aussi des objets « trouvés », alors qu'ils sont davantage choisis. Ainsi, le sens de ses œuvres ne provient pas essentiellement des items sélectionnés, mais plutôt de la façon de les mettre en relation les uns avec les autres (Sze et Chiu 2011).

Le rôle de la culture matérielle dans ce cas-ci est de fournir des objets « anonymes », dont la variété et les propriétés formelles permettent de les voir pour ce qu'ils sont étant donné que l'artiste les met en relation avec d'autres qui ont un usage, une fonction, une forme très différente. Une modalité de création dont le point de départ est ainsi de considérer la culture matérielle comme un monde en soi en vue de le réorganiser.

---

<sup>387</sup> Sarah Sze citée dans BUCK 2013, p. 14.

<sup>388</sup> Sarah Sze dans SZE et CHIU 2011, p. 21.

<sup>389</sup> BURTON 2013, p. 24.

## Conclusion

Tout compte fait, ces deux études de cas qui ont pour principes de base les procédés de collage et d'assemblage dans l'intégration de biens de consommation, montrent combien Thomas Hirschhorn et Sarah Sze sont de fervents partisans du fait main et ce, même s'ils utilisent des articles de consommation courante et généralement bon marché. L'assemblage serait d'ailleurs l'expression privilégiée du nouveau sujet consommateur dont l'identité se définit dans un cycle toujours plus rapide d'acquisitions et de dispositions. Ce qui est assemblé serait très près du bricolé nous dit Anna Deuze (2008) et deviendrait un lieu d'exploration dans l'examen d'enjeux liés autant à la matérialité qu'à la marchandisation ou à la consommation dans notre société capitaliste. Le fait main à partir d'objets et de matériaux produits massivement devient ainsi geste de résistance et un procédé de construction de la valeur. Si Sarah Sze procède suite à une collecte d'objets faite dans les magasins à rabais et dans les endroits qu'elle fréquente, Thomas Hirschhorn, va pour sa part, agir selon un vocabulaire matériel établi qui reprend essentiellement quelques éléments emblématiques qui peuvent se trouver dans tout foyer occidental (cannette, ruban d'emballage, papier d'aluminium, téléviseur, tablette électronique, chaise de jardin, cure-oreille, etc.). Néanmoins, chacun choisit des biens qui, à travers leur usage répété, deviennent fortement associés à leur signature et énoncent, dans un cas comme dans l'autre, des univers distincts et reconnaissables justement par leurs matériaux fétiches. Comme le rapportaient déjà Mary Douglas et Baron Isherwood : « Les biens rassemblés ensemble dans la possession constituent des énonciations visibles concernant la hiérarchie des valeurs auxquelles ceux qui les ont choisis souscrivent.<sup>390</sup> » Des valeurs plastiques du côté de Sze, alors que chez Hirschhorn la valeur du politique vient teinter l'usage des magazines, mannequins, papier d'aluminium et ruban d'emballage. La signification de chacun des objets sélectionnés venant prendre sens dans sa relation aux autres et par les procédés les réunissant.

---

<sup>390</sup> DOUGLAS et ISHERWOOD 1979, p. 31.

En choisissant d'aller du côté des biens de consommation courante, ces deux artistes reconnaissent quelles marchandises sont disponibles et montrent comment nos vies sont commanditées si nous nous attardons à la quantité de marques bon marché (Coke, Pepsi, Barbie, Illy, Fedex, etc.) que chacune de leurs œuvres contient (Klein 2002). À travers leur appropriation respective, ces deux pratiques proposent de regarder d'une nouvelle façon le monde des objets qui nous entoure. Elles témoignent d'une culture matérielle générique et homogène, que nous consommons en masse et qui n'est pas celle des grandes occasions ou qui serait réservée à une élite. Les objets utilisés par ces deux artistes sont d'une extrême banalité et n'ont aucune valeur esthétique évidente à la base. Même que l'excès présent dans leurs œuvres nous ramène au sujet schizophrénique de Jameson (1983), lequel navigue parmi les flux d'images et d'informations, cherchant à remplir son existence par l'achat continu de nouveaux biens.

Dans nos économies contrôlées et calculées du capitalisme avancé, il semblerait du reste que la production artistique serait l'un des derniers retranchements qui conserverait un semblant de magie soulignait déjà Benjamin Buchloh à propos du travail de Thomas Hirschhorn : « a reminiscent of the power of desire, that had generated transformations in myth and fairytales : e.g. the transmogrification from small to large, of bad wine into good, of straw into gold, or, in more recent modernity, the conversion of outdated refuse into sublime aesthetic object.<sup>391</sup> » Si le collage, l'assemblage, et même l'installation, sont des procédés associés à la transformation des objets, nous dirions pour notre part qu'ils participent à une esthétique du prélèvement où l'œuvre avale littéralement les objets pour en faire sa matière première et les cannibalise en les retirant de la sphère utilitaire où ils sont vendus et consommés. Une action qui se situe cependant davantage dans son verbe

---

<sup>391</sup> BUCHLOH 2004, p. 46.

d'action, cannibaliser un objet revenant à récupérer les pièces en bon état d'un appareil pour s'en servir sur un autre. Dans le cas qui nous intéresse, Thomas Hirschhorn et Sarah Sze prélèvent des biens disponibles sur le marché pour les insérer dans un autre système, qui ici devient l'appareillage de leurs œuvres. Il s'agit ainsi d'absorber la culture matérielle et de l'altérer au point où il n'est plus possible de s'en servir dans un autre contexte.

Ces deux pratiques artistiques font également état de la profonde transformation du commerce, voire de cette nouvelle société dont les bases remontent aux années 1960 et qui est passée d'un monde axé sur la production pour aller vers un monde où la consommation est devenue l'activité principale, et ce, autant dans la quête du rabais que dans celle de marques prestigieuses. D'ailleurs, dans le contexte de la crise économique actuelle, le consommateur serait même une ressource vouée à disparaître tant celui-ci n'a plus les moyens de tenir le niveau de consommation atteint dans les années 1990 et 2000 (Laird 2009). De même que les réserves d'énergie et les coûts de transports vont rendre l'économie du rabais de plus en plus difficile celle-ci risque même de disparaître dans le courant du XXI<sup>e</sup> siècle : « Bargains are not forever. Over the next several decades, our ability to access cheap consumer credit, cheap shipping, cheap energy, and cheap offshore labor will ultimately decide the fate of globalization.<sup>392</sup> » Ces deux pratiques attestent en fait des marchandises vendues à rabais et celles-ci constituent une partie critique du monde actuel. À travers leurs rassemblements dans leurs œuvres, ces deux artistes participent à construire une nouvelle valeur d'usage à des objets faits pour être jetés après une seule utilisation (ruban adhésif, bouteille d'eau, cure-oreille) et parviennent à mettre de l'avant leur potentiel dans la manière qu'ils ont trouvé de s'en servir. Sarah Sze nous rappelle à ce sujet l'importance du « comment » dans le rassemblement actuel des objets dans les pratiques artistiques :

---

<sup>392</sup> LAIRD 2009, p. 71.

The reality is that in our day and age the number of people who work with found objects is vast, so the meaning of the work is created not so much by which objects are used, but by how those found objects are put together and how the artist situates those found objects in relation to each other.<sup>393</sup>

Un commentaire qui, néanmoins, illustre bien l'erreur qui s'est glissée dans le langage que nous avons développé pour aborder l'emploi de la culture matérielle dans les œuvres. Même si Sarah Sze parle « d'objets trouvés », il serait plus à propos de parler d'objets industriels ou d'objets déjà faits qui impliquent un choix comme le disait déjà John Chamberlain<sup>394</sup>. Car, comme nous l'avons vu, une importante recherche de matériaux précède la production de ses œuvres et impliquent conséquemment que nous nous trouvons devant des objets qui ont été délibérément recherchés et choisis, et qui n'ont plus rien à voir avec l'objet trouvé surréaliste. Et comme nous le verrons dans les deux prochains chapitres, les artistes ne sont pas tous en quête des mêmes choses, leur sélection d'objets s'appuyant à tout le moins sur des idées et des critères précis, de même que sur une démarche artistique qui aura privilégié soit des marchandises neuves, soit des artefacts ou encore, des objets de seconde main comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

---

<sup>393</sup> Sze dans CHIU 2011, p. 18.

<sup>394</sup> Voir note 125.

### CHAPITRE 3

## LA RECUPERATION : LES MATERIAUX USES ET LES OBJETS DE SECONDE MAIN

### 3.1. Une culture de la réutilisation

The home is typically how we know the world and know about people who inhabit the world. It is the key point of orientation for members of a given society as it is to its visitors and outsiders.<sup>395</sup>

Le phénomène de la récupération comme nous l'avons vu en introduction avec Susan Strasser, n'est pas une nouvelle manifestation, écologique de surcroît, propre au tournant du siècle. La réutilisation des biens matériels était plutôt d'un usage courant jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, en raison des techniques de transformation limitées. En Occident, l'arrivée de la « société du jetable », pour reprendre une expression de l'auteure, ne survient qu'à partir des années 1940<sup>396</sup>, et même encore, une large partie de la population préférait à cette époque acheter les produits en vrac (nourriture, quincaillerie, produits nettoyants) et les items durables étaient transmis de génération en génération, sinon entreposés ou alors livrés aux organismes de charité. Ce qui n'était plus utile devenait souvent des jouets pour enfants et les pièces de qualité pouvaient être re-vendues aux brocanteurs. Tout ce qui ne pouvait servir d'une autre façon, dans cette culture fondée sur la réutilisation, était détruit (Strasser 2000). La pratique de la récupération telle que nous la connaissons aujourd'hui, fut réintroduite durant les années 1970 par les environnementalistes et ne fut pleinement généralisée

---

<sup>395</sup> BUCHLI 2010, p. 503

<sup>396</sup> « Although people have always thrown things out, trash has not always been the same. During the forty or so years around the turn of the twentieth century, mass production and mass distribution created unprecedented quantities of trash that disturbed private citizens and plagued city administrations. Rubbish took on new meanings in an emerging consumer culture, as it became identified with the poor, people who stood outside that culture. » (STRASSER 2000, p. 17).



que dans les années 2000<sup>397</sup>, devenant dès lors un acte moral et symbolisant un certain souci de l'environnement (Strasser 2000). Si au début du XX<sup>e</sup> siècle les artistes puisaient dans leur environnement de menus détritiques et fragments matériels (coupures de journaux, billets d'autobus, morceaux de bois, cartes de jeux, etc.), nous avons pu observer dans le chapitre 1 combien cette tendance est allée en s'amplifiant au fil des décennies, rendant possible la récupération de biens de consommation de plus grand format. Voitures, appareils ménagers, meubles, mannequins, équipements technologiques ont dès lors fait leur apparition dans les œuvres. Comme si le questionnement sur ce qui définissait « l'essence même » d'un matériau artistique amené par l'utilisation des objets industriels, s'était ensuite déplacé vers la manière de les combiner et de réclamer toujours plus d'espace<sup>398</sup>. Beaucoup d'artistes dans les années 1980 et 1990 ont en effet répondu à un monde de plus en plus saturé d'objets et en ont pointé les excès. L'utilisation de biens de consommation dans les œuvres n'était plus considérée comme une provocation (Waldman 1992). Les artistes ont plutôt eu recours à la culture matérielle pour s'engager envers tout ce dont recélait leur environnement.

Pour aborder le phénomène, nous nous intéresserons à deux cas de figure qui revisitent l'espace domestique à travers la récupération de sa culture matérielle, à savoir l'artiste québécoise Claudie Gagnon (née en 1964) et l'artiste russe Ilya Kabakhov (né en 1933), dont le nom est désormais associé à celui de sa femme, Emilia Kababkov (née en 1945), avec laquelle il travaille depuis 1989. Deux artistes

---

<sup>397</sup> À titre d'exemple plus près de nous, notons que Recyc-Québec fut créé en 1990 comme société d'État et intégré au ministère du Développement durable, de l'Environnement et des parcs en 2010. En ligne : <<http://www.lapresse.ca/opinions/201011/18/01-4344089-recyc-quebec-20-ans-dinvestissement-aux-poubelles.php>>. Consulté le 1<sup>er</sup> février 2013.

<sup>398</sup> Dans un texte sur la situation de la sculpture au début du XXI<sup>e</sup> siècle, Massimiliano Gioni fait le constat suivant : « After all, this is a form of sculpture that is concerned with its place in the world, with the amount of space it can take over in a civilization that is already overcrowded with goods, commodities and waste. It is an art of recycling that suggests a universe on the verge of being completely overtaken by refuse. » (GIONI 2007, p. 75).

qui revisitent l'espace domestique par le biais des commodités et qui révèlent autrement l'environnement du quotidien par leur choix d'objets manufacturés et les contextes de présentation qu'ils créent.

### **3.1.1. La culture matérielle domestique**

L'espace de la demeure reste sans contredit l'un des sites les plus importants dans les études sur la culture matérielle (Miller 2001). Ce champ de recherche qui, comme nous l'avons vu plus tôt, tente de comprendre un groupe social donné à travers l'édification de son environnement matériel. L'humanité est en quelque sorte inséparable de sa matérialité (Miller 2006). Dans cet ordre d'idées, la maison représente notre façon de connaître le monde et d'apprendre sur les individus qui habitent ce même monde (Buchli 2010). L'espace domestique permet d'investiguer et d'appréhender des notions clés de la condition humaine : c'est l'endroit où se vit la famille, l'identité sexuelle et individuelle, et qui fournit un contexte pour comprendre comment est vécue la vie religieuse, ainsi que la situation économique et politique (Buchli 2010). C'est là où se négocie la frontière entre les domaines public et privé, et où le pouvoir étatique se fait le plus intimement sentir. La sphère domestique telle que nous la connaissons en Occident est une invention qui s'est construite au fil du temps et qui vient avec son lot de problèmes et de questions quant à ce qui est vécu dans l'ordre du privé<sup>399</sup>, la rendant relativement inaccessible. Comme le notait Daniel Miller (2001) dans un ouvrage sur la culture matérielle domestique : personne ne sait vraiment ce qui se passe derrière une porte close.

Mais choisir de s'attarder à la culture matérielle qui habite le quotidien, c'est avant tout traiter d'objets qui portent une certaine humilité (Miller 1987) (meubles, appareils ménagers, bibelots, etc.) et qui forment le cadre approprié aux activités de

---

<sup>399</sup> Ce n'est qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que la sphère domestique devient un espace distinct et autonome réifié. Les habitations des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles prennent en fait modèle sur cette première conception de l'espace privé en tant que zone distincte du domaine public.

tous les jours (boire, manger, dormir, etc.), au contraire des lieux sacrés par exemple ou des lieux culturels dont la nature de l'architecture et de l'ameublement est davantage de l'ordre du spectaculaire. S'il est possible de les voir en tant que *displays*, ces objets constituent plus communément un environnement personnel et ils doivent s'intégrer aux différentes fonctions des pièces de la maison, sans quoi ils pourraient devenir inappropriés. Ils sont donc à la fois visibles et invisibles (Miller 1987) et extrêmement importants en regard de ce qu'ils révèlent. : « It is the material culture within our home that appears as both our appropriation of the larger world and often as the representation of that world within our private domain. »

En fait, la culture matérielle du quotidien parle de celui qui l'a choisie et l'assemble, les objets n'étant pas que de simples marqueurs, mais plutôt des participants à une construction personnelle.

Through the things we can understand ourselves and others, not because they are externalizations of ourselves or others, reflecting something prior and more basic in our consciousness or social relations but because these things are the very medium through which we make and know ourselves.<sup>400</sup>

La matière du quotidien constitue une forme majeure d'expression culturelle<sup>401</sup>. Il n'y a qu'à regarder les aménagements domestiques et paysagers autour de nous pour nous en rendre compte. La maison est devenue un véritable projet de consommation et c'est essentiellement par ce biais<sup>402</sup> que se détermine notre relation aux artefacts. Le désir d'accumuler les possessions et d'être à l'abri du besoin est un désir beaucoup plus répandu que celui d'un certain ascétisme spirituel prônant le détachement matériel (Miller 1987). L'accumulation d'objets est en fait un emblème de la société

---

<sup>400</sup> TILLEY 2006, p. 61

<sup>401</sup> L'espace domestique est aujourd'hui le site d'un mode de vie personnalisé qui va jusqu'à devenir un projet en soi. Voir BUCHLI 2010 et ROSE 1998.

<sup>402</sup> La consommation, qui consiste à acquérir, utiliser et disposer, est une pratique matérielle impliquant l'utilisation d'objets ou de services que le consommateur n'a pas produit lui-même, qui se situe à l'opposé de leur production et de leur distribution (DIETLER 2010).

de consommation comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent et son manque renvoie certainement à la pauvreté, sinon à un autre type de société comme nous pourrions le constater dans l'une de nos études de cas. Mais, au-delà des préconceptions négatives vis-à-vis de la consommation, celle-ci est avant tout une donnée culturelle perceptible dans les biens<sup>403</sup> : « From a cultural perspective, the production of commodities is also a cultural and cognitive process: commodities must be not only produced materially as things, but also culturally marked as being a certain kind of thing.<sup>404</sup> »

Les artistes qui récupèrent la culture matérielle du quotidien jouent en fait sur notre capacité à lire les objets, comme ils réfèrent à notre expérience sous-jacente de l'environnement matériel avec lequel nous sommes en contact journallement (Miller 1987). Notre inconfort va se manifester si le sens de l'ordre que nous connaissons est remis en question, ou encore si les objets réunis sont sales ou placés dans d'étranges situations. L'objet est en fait transformé par l'usage qu'en font les artistes et qui les introduisent dans leur univers, dans le présent cas, un univers soviétique chez Kabakov et un univers pour le moins « surréaliste » chez Claudie Gagnon. Deux mondes qui font appel à des cultures et à des expériences différentes. Dans le cas des installations de Claudie Gagnon sa pratique scénographique et son implication dans le milieu du théâtre sont mises de l'avant, alors que chez les Kabakov, nous retrouvons leur propre expérience des appartements communautaires sous le régime communiste de l'Union soviétique. Les objets domestiques que ces artistes manient sont ainsi marqués par leur expérience respective et sont manipulés comme les représentants d'une culture donnée. Cet état est exacerbé par le fait que les objets qu'ils choisissent sont en règle générale de seconde main et attestent d'une utilisation précédente. Nous pouvons parler à leur propos de véritable trajectoire et utiliser le concept de

---

<sup>403</sup> Bien que leur caractéristique la plus évidente soit leur forme concrète et physique, indépendante de toute image mentale que nous pouvons nous en faire (MILLER 1987).

<sup>404</sup> KOPYTOFF 1986, p. 64

« biographie des objets » développé par Igor Kopytoff (1986). Ceux-ci portent les marques de leurs utilisations précédentes dans leur forme et attestent de la circulation des objets, dont le sens se trouve modifié par chaque nouvel utilisateur<sup>405</sup>. En choisissant de récupérer la culture matérielle provenant d'une autre époque ou d'un autre contexte, les artistes en reprennent les propriétés physiques comme les significations culturelles. Il y a donc création d'un déplacement et d'une diversion dans l'usage de l'objet.

### 3.1.2. L'économie de seconde main

Ilya et Emilia Kabakov et Claudie Gagnon récupèrent des biens de consommation assez communs en règle générale et acquis à bon marché par leur premier propriétaire (vaisselles, ustensiles, mobiliers). Ces objets pouvaient certainement passés inaperçus à leur époque. Ils sont remis en circulation par leurs propriétaires initiaux et proviennent pour la plupart de marchés de seconde main (brocantes, ventes de garage, organismes de charité). Ce phénomène de la seconde vie des objets (Gregson et Crewe 2003) constitue en fait l'une des voies majeures pour disposer de biens de consommation<sup>406</sup> qui sont en bon état, mais passés de mode ou technologiquement obsolètes. Il s'agit ainsi de biens transitoires, qui sont en voie de devenir des déchets s'ils ne trouvent pas de nouveaux utilisateurs. Il y aurait en fait deux motivations qui (Gregson et Crewe 2003) incitent les individus à recourir à ce type de biens : d'abord, celle de s'approprier des objets différents de ceux que l'on trouve dans les grandes surfaces, et celle d'obtenir des objets à prix modique et répondant à un impératif

<sup>405</sup> Pour illustrer ce propos, Arjun Appadurai reprend l'exemple du phénomène de la Kula largement observé par les anthropologues dans la région ouest du Pacifique : « These valuables acquire very specific biographies as they move from place to place and hand to hand, just as the men who exchange them gain and lose reputation as they acquire, hold, and part with these valuables. » (APPADURAI 1986, p. 18).

<sup>406</sup> Une étude sur les habitudes de consommation des ménages domestiques en Grande-Bretagne révèle que seulement 29% des déchets vont en direction de dépotoirs, contre 60% de biens de consommation qui sont donnés dans leur entourage, sinon à des organismes de charité ou alors vendus (GREGSON 2007).

d'épargne. Si cela s'observe dans les pratiques des consommateurs, nous pouvons certainement relever les mêmes motifs auprès des artistes. Car s'approvisionner dans les marchés de seconde main permet de mettre la main sur des objets « anciens » et ayant un certain vécu. Une caractéristique qui devient de première importance pour les artistes de la récupération, car ce qu'ils recherchent ce sont des objets ayant certaines marques culturelles (Kopytoff 1986).

Les artistes réutilisent les objets dont d'autres se sont débarrassés pour libérer de l'espace dans leur demeure<sup>407</sup>, ce qui, à plus long terme, les amène à la remplir à nouveau (Gregson et Crewe 2003), car en règle générale, nous passons notre vie à vouloir libérer notre environnement tout en accumulant toujours plus de biens (Miller 2010). La culture matérielle qui se trouve relayée dans le marché de seconde main, vient donc progressivement remplir l'espace des œuvres. Il est intéressant pour nous d'observer comment les artistes vont utiliser ces objets usagés et quel statut ils vont leur donner. Si nous pouvons identifier des motivations similaires chez les consommateurs et les artistes pour aller dans les marchés de seconde main, il en va de même dans l'utilisation et l'appropriation des objets qui y sont acquis. Dans *Second-hand Cultures*, Nicky Gregson et Louise Crewe (2003) parlent à ce propos de processus de transformation *in situ* (c'est-à-dire dans le lieu d'habitation des acheteurs) à travers différents rituels d'appropriation qui vont conférer un nouveau sens aux objets. Pour plusieurs consommateurs, l'intérêt des objets de seconde main réside dans leur potentiel imaginatif lié à leur ancienne vie : « Second-hand goods are imbued with a history and a geography and, theoretically, all the things of material culture have the potential to become meaningful, even when they have been effectively withdrawn and deactivated as commodities.<sup>408</sup> »

---

<sup>407</sup> Dans un article sur les ventes de garage tenues aux États-Unis, Gretchen M. Herrmann (1997) rapporte que déjà dans les années 1970, les journaux et les magazines en faisaient la promotion en valorisant celles-ci comme un moyen pour nettoyer la maison.

<sup>408</sup> GREGSON et CREWE 2003, p. 146.

La provenance des objets, leur ancienneté, les marques de leurs usages, sont ainsi imprégnées en eux et c'est le fait d'avoir été retirés de l'usage et d'avoir cessés d'être des marchandises, qui les singularise. L'économie informelle d'où ils proviennent d'ailleurs (brocantes, boutiques d'occasion, ventes de garage) ayant participé à les extraire de l'environnement quotidien : « But, in the interim, these worlds freeze objects in time-space – holding them in storage, out of 'use', much as the collection – stretching their biographies, potentially to infinity.<sup>409</sup> »

Les objets vont être réinvestis et devenir signifiants, comme c'est le cas dans les collections, en s'insérant dans le nouveau contexte qu'on va leur créer. Un nouveau contexte qui, pour Gregson et Crewe (2003), va jouer sur différentes notions d'authenticité et dont les auteures ont identifié deux modes : le premier est lié à un profond attachement à une période historique et prend la forme de la reconstruction; alors que le second s'attache davantage au potentiel nostalgique et évocateur des objets, et s'attache à leur fabriquer une histoire romantique et fantaisiste. La culture matérielle de seconde main s'inscrit ainsi dans de nouveaux réseaux de significations et il nous apparaît pertinent d'examiner nos deux études de cas à l'aide de ce modèle de compréhension. Car d'un côté les installations *in situ* de Claudie Gagnon inscrivent les objets dans des agencements fantaisistes et surréalistes, jouant sur leur potentiel romanesque et, de l'autre, les « installations totales » d'Ilya et Emilia Kabakov utilisent les objets pour mieux donner l'illusion de la vie quotidienne dans les espaces et atmosphères créés, où la référence au monde soviétique n'est jamais très loin. Dans les deux cas, les objets sélectionnés le sont en regard de ce qu'ils offrent comme potentiel de reconstruction ou d'imagination. Transportés dans le contexte d'œuvres, ils acquièrent désormais une extrême visibilité et sont revalorisés par leur provenance et la mémoire qu'ils portent (Gregson et Crewe 2003).

---

<sup>409</sup> GREGSON et CREWE 2003, p. 201.



Les objets sont ainsi acquis pour être « travaillés » et incitent à un rituel de transformation et d'investissement plus grand de la part de l'acquéreur afin de se l'approprier, mais également pour assurer le passage des biens d'un cycle de consommation à l'autre (Gregson et Crewe 2003). La consommation de ce type d'objets produit donc *quelque chose d'autre* et repose sur une connaissance pratique ou du moins sur un savoir-faire manuel. Une caractéristique qui la distingue en large partie du premier cycle de consommation et où la signification des biens est en transit. La transformation et la création d'un nouveau contexte sont des éléments clés pour les pratiques artistiques utilisant la culture matérielle. Les objets de seconde main sont rarement achetés pour être cannibalisés ou détruits, quoi que notre survol historique des pratiques du XX<sup>e</sup> siècle utilisant la culture matérielle nous en donne quelques exemples : John Chamberlain notamment, Bill Woodrow, Bruce Corner, Edward Kienholz ou encore la série des *Colères* que l'artiste français Arman réalise depuis le début des années 1960. Les marchés de seconde main et les bric-à-bracs sont en fait des lieux d'approvisionnement où le statut des objets est au plus bas (Belk 2001) et peuvent devenir des déchets, ce qui légitime d'une certaine façon toute utilisation qui en sera faite ultérieurement, s'agissant de le détruire, de le modifier ou de le conserver tel quel. Mais nous pouvons également voir ces mêmes objets selon une autre échelle de valeurs. Le fait que ceux-ci aient circulé et aient été utilisé concourt à les valoriser de manière positive et leur confère une « aura », une notion que nous allons d'ailleurs généralement attribuée davantage aux objets d'une collection qu'à des biens usés. La circulation des biens matériels implique à vrai dire que certaines propriétés de ses précédents utilisateurs leur soient transmises. Les objets gagnent ainsi une valeur symbolique en circulant de contexte en contexte<sup>410</sup>.

---

<sup>410</sup> Un phénomène qui encore une fois, nous renvoie au système d'échange de la Kula observé par Bronislaw Malinowski en Nouvelle-Guinée au début du XX<sup>e</sup> siècle (APPADURAI 1986), où c'est la circulation d'objets particuliers de tribus en tribus (des colliers et des bracelets de coquillages) qui contribuent à construire leur valeur.

### 3.1.3. La reprise et le réemploi

Les artistes qui s'approvisionnent dans les marchés de seconde main, vont essentiellement briser l'ordre et l'usage des biens précédemment utilisés dans leur réemploi. L'idée étant bien souvent de révéler les objets selon une autre organisation, car l'espace de l'œuvre ouvre le développement de leur biographie tant en termes historiques, que symboliques ou géographiques, les objets étant amenés à circuler sur le plan physique et leur sens provenant désormais du fait d'être intégrés à de nouvelles formes plastiques. Les pratiques artistiques procèdent parfois à une déclassification de la culture matérielle se jouant des catégories et suggérant plutôt l'ambiguïté comme expérience (Douglas 1971). Elles vont ainsi délier forme et fonction, modifier l'usage de certains objets ou reproduire certains lieux du quotidien de manière non conforme à l'idée que nous nous en faisons. Les artistes jouent ainsi sur les combinaisons inhérentes au monde matériel qui nous entoure :

The world of things lends itself to an endless number of classifications, rooted in natural features and cultural and idiosyncratic perceptions. The individual mind can play with them all, constructing innumerable classes, different universes of common value, and changing spheres of exchange. Culture, by contrast, cannot be so exuberant, least so in the economy, where its classification must provide unambiguous guidance to pragmatic and coordinated action.<sup>411</sup>

L'emploi de la culture matérielle dans les pratiques artistiques lève le voile sur un monde où toutes les juxtapositions d'objets imaginables deviennent choses probables. Comme si à travers l'agencement de la culture matérielle, il était possible de concrétiser une multiplicité de mondes différents, tout en recherchant un langage accessible à tous. Cela, paradoxalement, avec des objets du quotidien dont la particularité repose sur le fait qu'ils sont si familiers, qu'ils en deviennent invisibles et qu'on ne les remarque plus (Miller 1987). Les artistes dont il sera question dans ce chapitre, reprennent en grande partie l'environnement matériel des lieux

---

<sup>411</sup> KOPYTOFF 1986, p. 76.

d'habitation : des espaces où se vivent la majeure partie de l'existence et qui ne sont pas statiques. Bien au contraire, ils s'inscrivent dans une ramification de dynamiques et influencent notre manière d'agir (Miller 2010).

La matérialité des œuvres étudiées, à savoir les objets qui les constituent, va être la composante au cœur de nos analyses. Les œuvres retenues dans nos études de cas seront examinées en tant que processus de réinvestissement des objets de seconde main. Il s'agira de relever leurs propriétés physiques, et s'agissant bien souvent d'objets usuels, leur fonction, afin de montrer comment celles-ci influencent leur signification au-delà de leur visualité. Nous reprenons cette manière de faire à l'historien de l'art Michael Yonan (2011) pour qui, trop souvent, la visualité des œuvres d'art l'emporte sur leur matérialité. Celui-ci considère la matérialité même des œuvres et leur caractère concret comme « lieu » dépositaire du sens. Car tout objet répond à une certaine logique, c'est-à-dire à une structure cohérente qui existe à deux niveaux : le premier, au niveau matériel (au sujet de la provenance des objets utilisés et du type de matériaux rassemblés, comment ils ont été amassés, réunis ou altérés) et le second, au niveau sémantique (la façon dont les objets/matériaux sont combinés ou modifiés, et le contexte dans lequel ils sont placés qui vont modifier leur sens). Le choix des objets sera également une donnée à laquelle nous serons attentifs. Et nous tâcherons d'en relever les différentes implications en étudiant ce qu'apporte au sens de l'œuvre le choix de biens usagés, alors que nous venons de voir la signification apportée par les marchandises neuves.

Nous nous attarderons ainsi à ce avec quoi négocient les œuvres, à savoir des objets socialement et matériellement constitués (Buchli 2002), les artistes donnant un nouveau souffle à des biens ayant d'abord appartenus à d'autres. Ils utilisent en fait des items qui ont eu une vie antérieure (Kopytoff 1986) et qui proviennent d'une économie culturelle plus que commerciale (Gregson et Crewe), pour leur construire

une nouvelle histoire, donc une nouvelle valeur (Appadurai 1986), en les intégrant dans leurs œuvres.

### **3.2. Claudie Gagnon : les articles de la vie courante et la création d'univers oniriques**

[...] je déborde facilement. Ce que je fais d'habitude est excessif. Vous savez, j'en mets trop. Je le sais.<sup>412</sup>

Les objets de brocante sont une composante essentielle des installations que réalise Claudie Gagnon depuis les années 1990. L'artiste, qui évolue à la fois dans le champ des arts visuels et dans celui du théâtre<sup>413</sup> les chine ici et là dans les marchés aux puces comme dans les ventes de garage organisées par des particuliers, s'intéressant à la culture matérielle du quotidien et aux objets avec lesquels se développe une relation d'intimité à force d'utilisation<sup>414</sup>. Un important travail de collecte et de recherche prend place en amont de son processus de création, et c'est souvent dans cette phase préparatoire de découverte que surgissent les idées pour de nouvelles œuvres :

Comme toutes les composantes d'un tableau [vivant] sont faites d'objets recyclés, je fréquente beaucoup les puces pendant la création et je reste très disponible à la rencontre d'objets pouvant motiver le développement d'un nouveau tableau. J'ai une fois trouvé un coquillage, le même que dans un tableau d'Odilon Redon, qui m'a ensuite fait créer un tableau

---

<sup>412</sup> GAGNON 2001, p. 54.

<sup>413</sup> Une double pratique qui influence les réalisations de l'artiste dans un domaine comme dans l'autre. Claudie Gagnon expose son travail d'artiste visuelle depuis le milieu des années 1980 et c'est à partir des années 1990 qu'elle collabore à de nombreuses productions théâtrales. Les tableaux vivants qu'elle conçoit depuis 1995 en sont un éloquent métissage. Voir la biobibliographie exhaustive de l'artiste dans BOUCHER 2009.

<sup>414</sup> À ce propos l'artiste dira : « Je récupère des objets, non pas des rebuts, et je les assemble. Je cherche des objets très quotidiens. Des choses dont on se sert vraiment. Des objets intimes la plupart du temps. » (GAGNON 2001, p. 52). Ce critère est également recherché par les amateurs de ventes de garage qui sont en quête d'objets ayant une histoire (HERMMANN 1997).

bien loin de l'univers de Redon dans le spectacle *Petits miracles misérables et merveilleux*.<sup>415</sup>

Un propos qui s'applique également à ses installations et qui dénote l'importance de la phase de « magasinage » des objets où c'est l'œil avisé de l'artiste qui révèle leur potentialité et les trouve véritablement dans son cas. L'esprit de la trouvaille est manifeste chez elle et nous ramène quelque peu dans celui de l'explorateur-découvreur tel que l'a dépeint André Breton, où, justement, c'est sous la façade des objets familiers qu'il s'agit de regarder. Bien que le coquillage de la citation peut nous ramener du côté des curiosités, ce sont les objets utilitaires qui habitent les œuvres de l'artiste en règle générale. L'univers domestique est d'ailleurs l'un des thèmes majeurs de son œuvre et nous verrons comment son exploration l'a amenée à se constituer une véritable réserve d'objets, de même qu'à investir directement ses espaces de vie. En témoigne une partie de sa production où elle a représenté les diverses pièces dont tout intérieur est normalement constitué – cuisine, salle à manger, salle de bain, chambre à coucher. Le projet *L'art de vivre* (fig. 66) sur lequel nous reviendrons plus loin, marque les débuts de sa relation aux objets et inaugure ses grandes installations *in situ* à venir (Boucher 2009), où elle va redistribuer la culture matérielle du quotidien (des biscuits dans une salle de bain, de l'herbe dans un salon, un batteur à main dans une chambre à coucher), et s'en servir comme langage plastique. Le détournement de la fonction des objets, l'accumulation d'items semblables, l'introduction de matières organiques et les juxtapositions insolites, vont être autant de stratégies mises en œuvre pour moduler la culture matérielle et en faire ressortir le potentiel narratif.

Un intérêt pour l'objet déchu est également manifeste dans les œuvres de Claudie Gagnon qui sont constituées par un amalgame d'items qui ont été rejetés par leur précédent propriétaire et qui ont probablement été remplacés par des articles neufs.

---

<sup>415</sup> Claudie Gagnon dans BOUILLET 2009, p. 119.

Rappelons par ailleurs que ce qui définit un objet « à la mode » réside dans sa capacité à signifier le présent<sup>416</sup>. Nous sommes donc avec Claudie Gagnon dans le registre du passé, mais un passé qui n'est somme toute pas si lointain. La profusion d'objets dépareillés et usagés que nous retrouvons chez elle réfère à un monde « d'avant » qui se déniche néanmoins dans des points de vente qui appartiennent à une économie informelle où la valeur des choses n'est pas fixe et se détermine de main en main (Gregson et Crewe 2003, Herrmann 1997). C'est dans cette sphère économique que l'artiste trouve ses objets, à savoir ces « choses dont on se sert vraiment » pour reprendre ses mots, comme si l'objet devait avoir pleinement assumé sa fonction avant de pouvoir être utilisé à des fins artistiques. Nous pouvons d'ailleurs présumer qu'il serait impossible pour l'artiste d'usurper des objets qui n'ont pas d'abord accompli leur rôle. Même si elle va parfois recourir aux marchandises neuves des magasins à rabais, ce ne sera que pour aller y chercher des matériaux de second plan et qui ne sont pas disponibles dans cette économie informelle comme des élastiques, des friandises, de la vaisselle en styrofoam, ou encore des oreillers. Alors que pour les autres objets, c'est essentiellement leur utilisation antérieure que l'artiste veut reprendre et qui construit en partie « l'aura » de ses matériaux. Cette caractéristique est d'autant plus importante si l'objet est acquis chez un particulier ou directement dans une vente de garage : « Since the items that change hands have, for the most part, been used, something of the owner is also passed along with their goods, and, since they are personal possessions, they are embedded from the start in a web of social relations.<sup>417</sup> » Le recours aux objets de seconde main permet d'accéder à cette propriété intangible des objets, là où se loge une partie de leur précédent propriétaire. Comme le soulignait déjà Arjun Appadurai (1986), le sens des objets est inscrit dans leurs formes, dans leurs utilisations, dans

---

<sup>416</sup> Une idée tirée de Daniel Miller qui fort à propos dit : « What makes an object fashionable is its ability to signify the present ; it is thus always doomed to become unfashionable with the movement of time. » (MILLER 1987, p. 126).

<sup>417</sup> HERRMANN 1997, p. 910.

leurs trajectoires. Les objets avec lesquels Gagnon travaille sont des objets qui sont déjà « singularisés » du fait d'avoir été utilisés, c'est-à-dire que le fait qu'ils ont appartenu à d'autres à entamer leur processus de transformation (Kopytoff 1986). Il s'agit donc d'objets qui au départ ont un caractère unique en raison de leur histoire et que l'artiste s'emploie à transformer à son tour en les intégrant à ses installations : « Je travaille en traficotant, en transformant des objets qu'on reconnaît encore, mais à travers de grosses manipulations.<sup>418</sup> » Le travail des objets s'accompagne ainsi chez elle de l'idée de les « traficoter », un verbe où les notions de trafics, en termes de commerce, nous semblent justes pour éclairer le passage des objets d'une sphère à l'autre (celle du monde quotidien à celle du monde artistique) et faire état de leur circulation.

### 3.2.1. Récupération, circulation, récupération

Si l'artiste va s'approvisionner dans l'économie des objets de seconde main, tout ce qu'elle en tire va par la suite être recyclé d'œuvre en œuvre<sup>419</sup>, et être utilisé tant dans ses projets artistiques que dans son espace domestique (Boucher 2009). Une façon de faire qui facilite peut-être la conservation de la dimension biographique des objets et qui fait en sorte que ses œuvres procèdent à partir de ce qui se trouve dans son espace d'habitation :

Les verres, les tasses, les rideaux, les assiettes, tout y passe. Si bien qu'à chaque nouvelle présentation, son appartement se vide jusqu'à la dernière fourchette. « C'est devenu un mode de vie. Je recycle tout et j'aime surtout les objets qui ont déjà eu une vie, ou deux, ou quatre.<sup>420</sup> »

---

<sup>418</sup> (GAGNON 2001, p. 55).

<sup>419</sup> La récupération est d'ailleurs un trait important chez elle : « Maniaque, je ne jette rien, ça fait partie de ma pathologie. La notion de réutilisation et de récupération est constitutive de ma démarche artistique. » Voir : <<http://www.lactualite.com/opinions/le-blogue-culture/arts-visuels-le-blogue-culture/claude-gagnon-de-lart-mangeable/>>. Consulté le 21 février 2013.

<sup>420</sup> DUMAS 2001, p. C3.



À sa volonté de produire des œuvres de nature éphémère<sup>421</sup> se double l'idée que les objets peuvent toujours resservir et remplir à nouveau leur fonction<sup>422</sup>. Ce passage entre la sphère artistique et la sphère domestique est intéressant en soi. C'est comme si l'artiste réactivait et désactivait sans cesse le statut de ses objets, faisant en sorte de les singulariser dans ses œuvres pour ensuite leur rendre leur fonction en les utilisant dans son propre espace de vie. Les objets peuvent donc retourner dans le quotidien, et en fait, rien ne les en empêche, car ils conservent leurs propriétés et demeurent des biens utilitaires, de la même manière qu'une marchandise peut être revendue après avoir été acquise. C'est ce propos qu'avancait déjà Igor Kopytoff (1986) au sujet du statut des objets et de leur circulation :

But unless formally decommoitized, commoditized things remain potential commodities – they continue to have an exchange value, even if they have been effectively withdrawn from their exchange sphere and deactivated, so to speak, as commodities.<sup>423</sup>

Ce ne serait qu'en les faisant entrer dans une collection muséale que le statut des objets utilisés par Gagnon se trouverait figé. C'est le cas notamment de deux de ses installations qui ont été acquises par le Musée d'art contemporain de Montréal en 2010-2011<sup>424</sup> et qui cumulent à elles seules une quantité impressionnante de vaisselle. La première intitulée *Les Hôtes* (fig. 67) consiste en une longue table sur laquelle se trouvent présentés sur une nappe blanche différents plats de service et couverts en verre clair, avec un miroir placé à l'extrémité de la table qui en démultiplie l'effet ; alors que la seconde, *Le Grand Veilleur* (fig. 67), est un impressionnant lustre composé d'une myriade de verres et de tasses de toutes sortes. Deux œuvres qui contiennent les mêmes objets avec lesquels l'artiste a travaillé à de multiples reprises

---

<sup>421</sup> « Toutes ses pièces, une fois exposées, servent de matériau pour les prochaines. « Je ne veux pas traîner le poids d'une œuvre », dit-elle. » (SAINT-HILAIRE 2001, p. B1)

<sup>422</sup> « Si on le décompose, on reste avec de la vaisselle, tout simplement. Il y a un roulement dans mon travail. Si je défais ce lustre, ses parties peuvent retourner dans une cuisine. » (GAGNON 2001, p. 52)

<sup>423</sup> KOPYTOFF 1986, p. 76

<sup>424</sup> Voir MACM 2011.

et qui se sont retrouvés dans *Cabinets de curiosité* (fig. 68)<sup>425</sup>, dans *Potirons et verroteries* (fig. 69)<sup>426</sup>, ainsi que dans les différentes versions de lustres qu'elle a produites depuis 1995<sup>427</sup>.

L'artiste devient ainsi chiffonnière de son propre travail et récupère chez elle, comme dans ses œuvres, les objets qui se trouvent dans son environnement. Elle doit seulement en refaire un stock depuis ces deux acquisitions faites par l'institution montréalaise, celle-ci étant devenue la destination ultime de ses objets qui ont jusque-là abondamment circulé et servi. On peut d'ailleurs présumer que c'est justement cette proximité qui en a permis la circulation et la gestion : avoir ses objets sous les yeux incite davantage à s'en servir : « Je fais un travail très domestique, intégré au quotidien. Je n'ai pas de grand atelier inondé de lumière où j'attends que l'inspiration me tombe dessus. J'attrape ce que j'ai sous la main tous les jours, de la vaisselle, des draps, de la nourriture...<sup>428</sup> » Un propos qui confirme ce que nous avons pu observer dans notre chapitre 1 où c'est justement ce qui se trouvait à proximité des artistes qui a été sujet à être intégré dans leurs œuvres. Claudie Gagnon travaille donc avec ce qui se trouve à proximité d'elle, et de là peut-être provient le rapprochement qui a été fait de sa pratique avec celle du « patenteur ». Le terme de « patenter », utilisé au Québec depuis les années 1970<sup>429</sup>, est synonyme de « bricoler<sup>430</sup> » ou de « bidouiller », désignant dans les deux cas l'action de créer quelque chose avec ce que l'on a sous la

---

<sup>425</sup> *Cabinets de curiosité* fut produite en 2000 par l'artiste suite à une invitation qui lui a été faite par Robert Lepage de participer à l'exposition *Métissages* présentée au Musée de la civilisation. Voir GAGNON 2001 et BOUCHER 2009.

<sup>426</sup> *Potirons et verroteries* est une installation *in situ* réalisée en 2004 par l'artiste dans une grange et sur le terrain de sa résidence à Issoudun, dans la région de Québec. Voir BOUCHER 2009.

<sup>427</sup> Voir BOUCHER 2009 et NADEAU 2003.

<sup>428</sup> DESLOGES 2010, p. A24. Elle dira également : « Je suis comme une petite fille qui bricole avec tout ce qui lui tombe sous la main. » (DUMAS 2001, p. C3).

<sup>429</sup> MAGLIOZZI 2008, p. 107.

<sup>430</sup> Une expression équivalente en anglais est celle de *making-do* qui implique de se débrouiller avec ce que l'on a sous la main (STRASSER 2000, p. 11, 203-227).

main, et s'avérant une façon de faire qui revalorise ainsi le côté bricoleur qui prévalait à l'ère préindustrielle<sup>431</sup> et dont Claude Lévi-Strauss (1960) a abondamment traité dans *La pensée sauvage*, le bricolage consistant pour l'anthropologue à :

s'arranger avec les "les moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.<sup>432</sup>

La question du stockage est ainsi de première importance, comme celles des occasions ayant permis d'enrichir ce stock. Dans le cas du bidouillage, il s'agit plutôt d'arranger un objet ou de le trafiquer. Bricoler et patenter implique ainsi l'idée d'inventer une chose nouvelle à partir de matériels pré-formés existants. La réutilisation des objets de toutes sortes exprime ici une sorte de résistance vis-à-vis du remplacement inévitable des objets (Magliozzi 2008). En les travaillant, les bricoleurs se les réapproprient malgré leur usure et leur confèrent de nouvelles fonctions. Dans la pratique, il y a donc d'un côté l'importance de la provenance des matériaux (faire avec ce que l'on a sous la main), mais aussi celle de leur valeur sentimentale et de leur pouvoir d'évocation, comme s'il s'agissait d'instaurer un dialogue avec le passé ou avec une symbolique qui leur est rattachée (Magliozzi 2008). Une caractéristique que l'on retrouve dans les œuvres de Claudie Gagnon où chacun des objets utilisés semble témoin d'un monde « d'avant », tout en prenant désormais place dans un monde « fantaisiste » :

Par le bricolage chaque matériau prendra sa place au sein d'un ensemble cohérent, réorganisé et recréé. En effet, le bricoleur crée une œuvre aux facettes multiples, dont l'accumulation et l'organisation des objets trouvés, entassés, agencés révèlent leur propre existence. Les matériaux constituent alors, par leur confrontation, non seulement une source d'inventions plastiques et esthétiques inattendues, mais d'appréhension

---

<sup>431</sup> Voir STRASSER 2000.

<sup>432</sup> LÉVI-STRAUSS 1960, p. 27.

globale de l'univers. Le bricoleur sublime ses matériaux, témoins d'un état passé, et leur permet d'accéder à un état présent [...].<sup>433</sup>

Ce phénomène de reconfiguration et cette volonté de créer une entité autonome répond à sa propre logique où les objets jouent un rôle important et entrent nécessairement en relation les uns avec les autres. Marielle Magliozzi (2008) relate plusieurs cas de bricoleurs et de praticiens associés à l'art brut qui instaurent une véritable relation avec leurs objets et qui vont jusqu'à investir leur demeure, la maison étant en fait l'environnement par excellence dans leur création. Le bricolage y devient ici un « acte fondamental d'appropriation<sup>434</sup> » où l'espace de vie offre un support artistique. On pense ici au *Merzbau* (fig. 5) de Kurt Schwitters (Cardinal 2011), une œuvre faite sur le principe du collage et annonçant déjà les démarches de la récupération qui allaient mener aux environnements<sup>435</sup>. Les installations *in situ* de Claudie Gagnon s'inscrivent dans la mouvance de ces deux types de démarche, mais contrairement à celles-ci, qui n'ont pas nécessairement de visées établies et qui se présentent sous la forme d'un projet pouvant s'échelonner sur des années<sup>436</sup>, ses œuvres sont réalisées dans le dessein d'être éphémères et ne visent aucune permanence. On y retrouve toutefois un goût pour le travail dans l'espace et de faire de la maison un vaste chantier d'exploration. Mais avant de traiter de ce type d'œuvres, nous aimerions d'abord nous pencher sur ses premières installations prenant pour matériaux l'espace et les objets domestiques.

C'est avec la série *L'art de vivre* entamée en 1990 que débute véritablement le travail de l'artiste avec les objets associés à la culture matérielle de la domesticité. La

<sup>433</sup> MAGLIOZZI 2008, p. 131.

<sup>434</sup> MAGLIOZZI 2008, p. 133

<sup>435</sup> En fait, le principe du bricolage et du *faire avec* était déjà au cœur de la pratique de Schwitters : « For Schwitters was always a fervent *maker*, preferring work that is *handmade* rather than wiped clear of physicality and signs of process. Subtending all his creative work is the collage principle, which exploits *bricolage*, in the sense of improvising with materials that happen to lie at hand. » (CARDINAL 2011, p 39).

<sup>436</sup> MAGLIOZZI 2008, p. 138-144.

première de cette série de trois œuvres intitulée *L'art de vivre I* (fig. 66) consiste en quatre ensembles composés chacun d'une armoire et d'objets déposés au sol. Comme le remarque la commissaire Mélanie Boucher (2009) dans la monographie consacrée à l'artiste, chacun de ces ensembles suggère par les objets réunis une pièce de la maison : cuisine, salon, salle de bain et chambre à coucher. Les différents rassemblements d'objets proposés agissent de manière métonymique : des ustensiles, des contenants, des bouteilles et une plante verte pour la cuisine ; une antenne de télévision, des cadres, des livres et d'autres plantes vertes pour le salon ; une pharmacie, des flacons, un pèse-personne et des boules de coton pour la salle de bain ; un cadran, des bijoux, une ceinture et des pantoufles pour la chambre à coucher. Cette présentation est pour le moins minimaliste dans la pratique de l'artiste et joue sur le pouvoir d'évocation des objets choisis. Car les ustensiles pour prendre cet exemple, sont indéniablement associés à l'espace de la cuisine et cette œuvre montre bien comment leur utilisation implique de manipuler à la fois le réseau d'associations qu'ils portent. En les récupérant, l'artiste en reprend à la fois la forme plastique et le sens.

L'accrochage des objets dans des cabinets est aussi révélateur de l'interprétation qu'elle en fait et montre ici ses abrégés de l'espace domestique. Un rangement de petits objets qui n'est pas sans rappeler la manière d'un Joseph Cornell, seulement, dans ce cas-ci, les objets débordent de leur meuble et occupent également le sol. Un débordement qui annonce sans aucun doute les installations à venir, mais aussi les juxtapositions insolites que l'artiste va réaliser dans ses œuvres de plus grand format. C'est ce qui se produit avec les deux autres installations appartenant à cette même série, à savoir *Les 4 saisons* (fig. 70) et *Ô maison, douce maison* (fig. 71-74). Dans ces deux œuvres, l'artiste reproduit cette fois en taille réelle les mêmes pièces domestiques évoquées dans *L'art de vivre I*. Un changement qui marque un passage dans sa pratique où elle quitte le registre du présentoir et de la métonymie, pour aller dans le registre de la reconstitution en taille réelle, un peu à la manière des *period*

*rooms* où il s'agit de créer un ensemble, afin de produire une atmosphère et offrir une expérience spatialisée.

L'œuvre *Les 4 saisons* (fig. 70) se présente comme une enfilade de pièces et montre une chambre à coucher, un salon, une salle de bain et une cuisine juxtaposés. Chacune renvoie d'ailleurs à une saison. Ainsi, l'été est signifiée par le tapis gazonné de la chambre à coucher où des roses sont plantées, l'automne est représentée par les branches et les feuilles qui jonchent le sol du salon, l'hiver par le blanc immaculé de la salle de bain et le printemps par l'environnement vert créé à la cuisine. Le travail du sol est une constante de son œuvre et il est à relier avec l'utilisation de l'espace que faisaient déjà les surréalistes dans leurs expositions (Kachur 2001), où le sol et le plafond étaient travaillés pour créer de véritables environnements et investir des zones qui normalement passaient inaperçues. L'artiste va ainsi porter une attention particulière à l'espace accueillant ses œuvres pour véritablement les *installer*. *Les 4 saisons* représente ainsi la demeure par l'utilisation de mobilier, des meubles usagés pour la plupart, où dans le cas de la salle de bain on retrouve le même cabinet de pharmacie qui était utilisé dans la série *L'art de vivre*. L'installation est frontale et on ne peut circuler à l'intérieur des pièces. Le recours à la culture matérielle, dans le présent cas l'ameublement qui est à la base de tous les ménages, reprend des objets porteurs de sens et familiers, montrant la demeure comme cadre pour la disposition et l'utilisation des biens (Miller 2006), de même que le plaisir qui se loge dans leur contact : « It follows that people want to enhance their sensory surroundings, to shape time and space by populating them with objects, wheather this be in the form of the decoration of temples or the most mundane of domestic spaces.<sup>437</sup> »

Il faut attendre *Ô maison, douce maison* (fig. 71-74), première installation réalisée *in situ*, pour découvrir les juxtapositions insolites de l'artiste qui deviendront

---

<sup>437</sup> THRIFT 2010, p. 636

caractéristiques de son travail. L'œuvre est présentée durant deux semaines dans son atelier à Québec<sup>438</sup> et reprend les mêmes pièces de la demeure travaillées dans les œuvres précédentes, mais cette fois dans une échelle plus conforme à la réalité. Bien que *Les 4 saisons* se présente dans une ampleur jusque-là jamais réalisée, le format de l'œuvre reste associé à celui d'un décor ou d'une vitrine commerçante par sa dimension et son aménagement sommaire. Cependant, dans cette dernière œuvre faisant partie de *L'art de vivre*, le travail de Claudie Gagnon gagne en expansion et installe de véritables atmosphères « fantaisistes » dans la re-crédation du cadre domestique à partir d'objets familiers. C'est le cas notamment du salon (fig. 71) où l'artiste reprend somme toute des biens assez communs (divan, lampes, plantes, reproductions de paysages encadrées), tout en y introduisant des éléments qui viennent perturber leur normalité, par exemple avec l'introduction de pousses de blé en guise de tapis et qui révèle autrement les images de nature accrochées au mur. Il en est de même avec la tête de cerf naturalisée aux deux pattes relevées vers le haut et les bois d'un autre cervidé placés aux extrémités du sofa. Par ses simples ajouts discordants, l'artiste instaure une ambiance et donne un cachet surréaliste au salon. Elle reconstitue en fait l'archétype de cette pièce dans son choix de mobilier et de bibelots, mais le détruit en y combinant des éléments insolites, ici des composantes de la nature. Ainsi, le cendrier monté sur une patte d'animal et rempli de bonbons est-il une invitation qui prend un caractère pour le moins étrange dans ce contexte.

Le caractère surréaliste de *Ô maison, douce maison* s'accroît avec la pièce de la cuisine (fig. 72) où l'agencement de la culture matérielle sort complètement du cadre habituel. Sur un tapis de cassonade, l'artiste a disposé un réfrigérateur datant probablement des années 1960 par sa forme arrondie et duquel dégringole des douzaines d'œufs, avec à proximité une table et deux chaises en bois. Un œuf est

---

<sup>438</sup> L'installation *in situ* est en fait présentée par le centre de diffusion l'Œil de Poisson du 14 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1991 et prend place à l'atelier de l'artiste situé à l'époque au 865 rue de la Reine à Québec. Voir BOUCHER 2009.



déposé sur la table au-dessus d'un amas de farine et de sucre, tandis que des ustensiles sont suspendus sur le pourtour de la nappe, le tout surplombé par un carillon de vaisselles claires. La scène, pour le moins bizarre, est très recherchée en termes de son chromatisme : les motifs dorés des murs peints font référence au tapis de sucre brun et au jaune de la porte intérieure du réfrigérateur. Des couleurs qui ressortent d'autant plus que les murs et les meubles sont peints turquoise. Il y a une séduction certaine au niveau formel, mais également au niveau sensoriel : l'odeur de la cassonade et le son du carillon de vaisselles évoquent sans aucun doute des expériences vécues dans la sphère privée et associées à des activités routinières comme la cuisine et le nettoyage. L'artiste les présente toutefois dans une configuration dont nous n'avons jamais été témoin et nous les offre dans un cadre évoquant une douceur à la fois visuelle et sensorielle. L'étrangeté demeure, mais elle devient du coup attirante, même s'il est difficile de se projeter dans cet environnement. L'introduction d'aliments vient briser l'ordre des choses.

Alors que dans les autres pièces de l'installation, ce sont davantage les juxtapositions et les accumulations d'objets qui donnent une facture surréaliste au travail de l'artiste sur l'espace domestique, la chambre à coucher, en particulier, des sous-vêtements blancs et beiges débordent tellement des tiroirs qu'ils en viennent par leur accumulation à former un tapis (fig. 73). Alors que dans la salle de bain, l'atmosphère est plutôt créée par la disposition des objets : des éclats de miroir au sol et des accessoires d'hygiène corporelle (ciseaux, lame à raser, gobelet, limes) suspendus du plafond (fig. 74). L'œuvre reprend différentes stratégies déjà utilisées par l'artiste dans ses « reconstitutions » de l'espace de la demeure. Bien que son point de départ soit chaque fois les artefacts de la culture matérielle associée à ces quatre pièces, Claudie Gagnon leur ajoute une dimension surréaliste par ses juxtapositions et ses stratégies d'accrochage où la suspension, le trop-plein et l'étalement ouvrent sur un monde imaginaire. Sa pratique est à vrai dire faite de ces croisements : « Je métisse ; j'associe des objets qui n'ont souvent aucun rapport, qui normalement ne devraient

pas se croiser.<sup>439</sup> » Un propos émis par l'artiste à l'occasion de sa participation à l'exposition collective *Métissages* commissariée par Robert Lepage au Musée de la civilisation dans laquelle elle présente *Cabinets de curiosités* (fig. 68). Une œuvre constituée de huit cabinets avec fond de miroir pour certains et qui ont un effet de démultiplication, dans lesquels sont logés une multitude d'objets où leurs juxtapositions jouent encore une fois sur l'étrangeté des rapprochements (les cadrans à côté d'ustensiles en métal) et des items consignés (de la poussière, du verre brisé). Si *L'art de vivre* offrait déjà les prémisses de cette manière de faire dans l'emploi de la culture matérielle, c'est avec l'œuvre *Le Plein d'ordinaire* que l'artiste accomplit ce programme.

*Le Plein d'ordinaire* (fig. 75-78) est une installation *in situ* que Claudie Gagnon réalise en 1997 dans l'appartement qu'elle habite, une ancienne maison cossue de la rue Saint-Vallier dans la Basse-Ville de Québec comptant plus de 15 pièces (Charest 1997, Saint-Hillaire 2001). L'espace de vie de l'artiste est ainsi ouvert au public du 4 au 21 décembre, avec des heures de visites ou sur rendez-vous, et offre un service de thé et de biscuits lors des jours d'ouverture (Charest 1997). L'événement est inauguré par la tenue d'une soirée-spectacle intitulée *La Chèvre et le Chou*, où l'artiste présente une deuxième série de tableaux vivants<sup>440</sup> dans un cabaret de fortune également aménagé dans son appartement. Le caractère multidisciplinaire de l'événement n'est pas sans rappeler les premiers environnements réalisés au tournant des 1960, notamment ceux de Alan Kaprow et de Claes Oldenburg, dans lesquels

---

<sup>439</sup> GAGNON 2001, p. 52.

<sup>440</sup> Ceux-ci sont autant confectionnés de matériaux recyclés (voir BOUCHER 2009) et l'artiste parlera à leur sujet de « show de garage, comme ceux qu'on faisait quand on était petit et qu'on demandait dix cennes de droits d'entrée ».

était programmée une série de performances et d'interventions<sup>441</sup> avant leur démantèlement.

La soirée de divertissement et l'installation *in situ* constituent pour l'artiste l'aboutissement de plusieurs années de production (Gagnon 2001). Elle condense dans un même lieu, celui-là même où elle vit, tout le travail qu'elle mène habituellement de manière parallèle et qui se déroule soit dans le milieu des arts visuels, soit dans le milieu des arts de la scène. *Le Plein d'ordinaire* devient ainsi une œuvre phare, et un modèle de création pour l'artiste qui, sans nécessairement ré-investir à chaque fois ses lieux d'habitation<sup>442</sup>, fera cohabiter de manière plus organique les deux pans de sa pratique et se trouvera à y réunir une quantité impressionnante de trouvailles faites au fil des années.

### 3.2.2. Un regard autre sur le monde habité

*Le Plein d'ordinaire* (fig. 75-78) est une installation qui joue certainement sur cette expérience immédiate de l'espace domestique. Les objets utilisés y sont « chez eux » et deviennent cette fois les hôtes de la maison. Disposés de part et d'autres des corridors et des pièces, l'artiste joue une nouvelle fois sur leur combinaison, leur présence et les histoires qu'ils transportent ou qu'ils « objectifient ».

Le monde dense et luxuriant qu'elle érige dans cette œuvre se veut en fait un hommage au lieu dont la démolition est prévue l'année suivante. Elle s'applique à en faire ressortir les marques et la patine que le temps a su lui donner au fil des ans,

---

<sup>441</sup> Comme si l'environnement en tant qu'œuvre devenait un lieu propice à l'expérimentation et supposait différentes utilisations de celui-ci autant par les artistes que par les visiteurs. Voir à ce propos HOCHDÖRFER 2012.

<sup>442</sup> Elle ne va le refaire qu'à deux autres occasions, soit au Studio Cormier en 1995 avec *Où va le vent quand il ne souffle pas ?* (réalisation performative) et l'installation *in situ* *Fleurs, malheurs et petits bruits*, ainsi qu'en 2004 à sa résidence d'Issoudun avec *Potirons et verroteries* qui se présente à la fois comme une installation *in situ* ponctuée par des interventions théâtrales (BOUCHER 2009, p. 129-131).

laissant son histoire apparente dans les multiples couches de papiers peints et le plâtre défraîchi des murs. Les objets qui y sont accrochés, notamment dans l'espace du corridor (fig. 75), forment un cortège que l'artiste dédie au lieu même. Chacun des items choisis possède son espace, sa tablette, son éclairage et se laisse voir en passant, dans la déambulation du lieu. On y retrouve de vieux cadrans, une main de poupée tenant une mèche de cheveux, des boules de cristal, un sachet de thé piqué dans un crochet, un oiseau naturalisé recouvert d'une boîte de conserve, un pique-aiguilles en forme de cœur, des flacons avec des liquides colorés où flottent d'étranges substances et une panoplie de petites niches, ainsi que de petits cabinets dans lesquels se trouvent des arrangements plus étonnants les uns que les autres et au-dessus desquels pendent depuis le plafond une paire de collant. Claudie Gagnon y utilise sans aucun doute les objets qu'elle a chinés ici et là dans les dernières années et qui, par leur singularité et leur provenance hétéroclite, viennent faire écho au passé de cette maison. L'accrochage est étonnant tant dans son dispositif que dans ses matériaux, où chacun peut reconnaître les objets qu'il a lui-même utilisés à une autre époque, sinon qu'il a vus chez ses parents et grands-parents ou chez les brocanteurs. La culture matérielle est organisée comme une procession et c'est dans les détails et les rencontres insolites que le caractère surréaliste de l'installation se révèle. Si l'atmosphère donnée par l'éclairage tamisé semble à première vue inquiétante, le fait d'y reconnaître les objets confère une dimension rassurante à cette accumulation d'étrangetés que l'on peut très certainement rapprocher du cabinet de curiosités ou encore du musée d'artistes.

L'installation joue en fait sur nos classifications et nos systèmes d'ordre (Douglas 1971), car l'artiste défait les étiquettes que nous avons été amenées à nous construire au fil du temps dans *Le Plein d'ordinaire*. L'expérience de l'ambiguïté est un trait spécifique aux œuvres d'art, disait déjà Mary Douglas dans l'ouvrage *De la souillure* (1971), car celles-ci nous mettent en contact avec des structures qui vont au-delà de notre expérience normale des choses, nous montrant des formes articulées d'une autre manière. Bien que le travail de Claudie Gagnon soit paradoxalement « très inscrit

dans le réel<sup>443</sup> » comme elle le dit si bien, l'originalité, ou l'ambiguïté pour reprendre le terme précédent, prend forme du fait qu'il est fabriqué par des objets ou des aliments communs qui sont détournés de leur fonction. C'est ce qui se produit dans les différentes pièces de la maison qui renferment chacune une installation en soi. Par exemple, le corridor nous amène à un salon qui s'avère une cour clôturée et où pousse du blé avec, au-dessus des lambris des murs, une tapisserie faite en pommes de terre (fig. 78). L'éclairage de la pièce provient du lustre installé au centre et il est fabriqué avec des ustensiles suspendus du plafond. L'importation d'items associés à la cuisine et d'éléments naturels vient ainsi jouer sur nos faisceaux d'ordonnance (les ustensiles ne vont pas dans le salon; l'herbe pousse à l'extérieur). L'artiste détourne ainsi la fonction de ses objets et du coup fait apparaître tout le potentiel plastique qu'ils recèlent s'ils deviennent utilisés d'une autre manière. Comme l'écrit Mariette Bouillet (2009) au sujet de la pratique des objets de Claudie Gagnon, c'est dans leur détournement et leur bricolage qu'un changement survient :

Ce « charme qui opère » est alors lié au fait que le spectateur devient le témoin du fabuleux, un fabuleux qui est fabriqué avec des hommes et des choses ordinaires [en référence aux tableaux vivants]. L'imaginaire ne naît pas chez elle d'un oubli du réel, mais tout au contraire d'un ancrage en lui, tel une rêverie, une dérive poétique qui reste dans le monde, devant les objets du monde, amassant de l'univers autour d'un objet, d'un signe, d'un matériau [...].<sup>444</sup>

Le travail *in situ* dans *Le Plein d'ordinaire* devient finalement un moyen pour fournir du contexte aux objets et pour les réinsérer dans un environnement domestique qui ici est on ne peut plus hétéroclite. Ainsi, une salle remplie de lustres monochromes réalisés avec de la vaisselle colorée, ou une salle de bain tapissée de biscuits sur les murs comme au sol avec au centre une baignoire remplie de boisson aux fraises (fig. 77). Il y a une exubérance dans le détournement de la fonction des objets et c'est dans cet écart avec leur usage habituel qu'ils deviennent signifiants. Car la logique de la

<sup>443</sup> Propos de l'artiste cité dans BROUILLET 2009, p. 119.

<sup>444</sup> BROUILLET 2009, p. 119.

diversion se comprend de manière relationnelle (Appadurai 1986) et c'est dans son usage singulier des objets que la pratique de Claudie Gagnon se distingue.

Travailler avec des matériaux qui ont déjà une vie (Cantin 2000), permet assurément d'en faire mieux ressortir la déviation par rapport à leur usage courant et elle ajoute à tout cela une importante dimension sensorielle par son utilisation d'aliments associés au registre de la culture matérielle. C'est le cas notamment des biscuits transformés en tapisserie, de même qu'avec le tapis de cassonade ou encore de ses buffets<sup>445</sup> qui matérialisent des étalements de nourriture fabriqués autant avec de vrais que de faux aliments qui deviennent des simulacres d'objets. Les stratégies d'accumulation et de saturation sont également présentes dans sa pratique. La seconde salle de bain de l'installation dont les murs sont recouverts de miroirs en témoigne (fig. 76). Par l'insertion excessive de glaces qui démultiplient le regard, la salle de bain devient un espace de vanité où il est impossible d'échapper à son image. Les objets insérés sont tous plus différents les uns que les autres et produisent une composition plastique où la diversité des cadres, des moulures et des matières est un renvoi à différentes époques et milieux sociaux. Dans ce cas, rien n'est standardisé dans les matériaux utilisés.

Les œuvres de Gagnon s'activent ainsi à réunir des objets et son intérêt pour l'usure et la patine du temps est visible dans les items qu'elle choisit. Elle juxtapose les pacotilles et les babioles qui parsèment notre quotidien, et avec lesquelles nous développons un lien, dans un langage plastique où l'esprit du paradoxe est mis à contribution pour édifier des installations à caractère onirique. Ce n'est pas la possession de l'objet rare ou la cueillette de curiosités naturelles qui retiennent son attention, c'est plutôt l'acte de recontextualisation de l'objet qui devient une métaphore pour présenter une œuvre faite à partir de ses rencontres avec les objets et

---

<sup>445</sup> Je pense ici aux œuvres *Parades* (2001), *Marchandises* (2003) et *Buffet* (2007). Voir BOUCHER 2009.

qu'elle a jugé dignes de ramener chez elle afin de les réanimer de ses souvenirs et de son imagination.

Avec les installations de Claudie Gagnon, nous constatons que l'univers de la demeure dans son rapport au cycle de l'existence est un terreau symbolique fertile. Si l'idée d'une certaine domesticité féminine peut surgir à l'esprit, car l'esthétique de la maison reste qu'on le veuille ou non davantage attachée au féminin<sup>446</sup> (Miller 1996, Buchli 2010), les images que font naître ses œuvres semblent plutôt appartenir à l'ordre d'un imaginaire proche de celui du surréalisme par la densité de ses installations où elle fait disparaître la valeur de convention des objets (Breton 1936). L'artiste procède à vrai dire selon la « dignification par la trouvaille » pour reprendre l'expression d'André Breton citée plus tôt et c'est essentiellement par ce biais, qu'elle distingue les biens utilisés dans ses œuvres. Et ce, peu importe s'il s'agit d'un couteau à beurre de mauvaise qualité, d'un drap blanc défraîchi au rebord brodé ou d'une poupée dont l'un des yeux n'ouvre plus<sup>447</sup>, chacun des objets intégrés à ses œuvres sera présenté de manière à faire ressortir tout ce dont il recèle de poésie et qui se révèle par le déplacement du regard porté sur les choses qui nous entourent.

Sans référer à un contexte en particulier, les œuvres de Claudie Gagnon ont quelque chose à voir avec les chambres-portraits d'Ilya Kabakov, au sens où nous y retrouvons une scénographie d'environnements dans lesquels les objets dénotent leurs utilisateurs. Une forme de préservation de la petite mémoire ressort de son travail, dans une manière qui rappelle également celle d'un Christian Boltanski de par l'usage

---

<sup>446</sup> Une notion intéressante pour mieux comprendre la gestion et la circulation des biens de seconde main : « [...] we see that it is invariably women who undertake the sorting, sifting and bagging up of household items which are no longer wanted, particularly women's, men's or children's clothes. Women, then, are the primary caretakers of many interior domestic storage spaces (wardrobes, cupboards, drawers) and determine, when, and to where, an item will be donated or sold. » (GREGSON et CREWE 2003, p. 120).

<sup>447</sup> Voir BOUCHER 2009, p. 128.



d'objets qui sont communs à tous et dont les marques dénotent l'appartenance originale.

La démarche de Claudie Gagnon est donc celle d'un travail conçu pas à pas, et dont la force réside en partie dans la patience de leur élaboration<sup>448</sup>. Ses installations révèlent une pratique qui adopte les mesures nécessaires pour altérer et ralentir la dégradation de nos environnements. La discipline artistique de l'installation, en prenant pour matière les objets courants, y devient un nouvel outil mnémonique. Dans cette optique, les œuvres de l'artiste soulignent le rassemblement matériel que tout individu génère dans son environnement et qui le retienne : « Things draw and hold us too.<sup>449</sup> »

### **3.3. Ilya et Emilia Kabakov : la chronique d'un monde disparu**

J'avais fini par rassembler une importante collection d'objets de toutes sortes, des petites choses dont les gens se débarrassent, et puis un jour, cela s'est transformé en petites installations.<sup>450</sup>

Pour Ilya Kabakov la reconnaissance d'objets dans sa pratique artistique s'est faite en douceur. Ceux-ci se sont imposés simplement. Le fait d'en avoir eu à proximité l'a un jour incité à les utiliser dans ses œuvres (fig. 79-80). Le recours à la culture matérielle a depuis le milieu des années 1980 été une constante dans son travail et s'est étendu, suite à ses premières expérimentations, à l'ensemble de ses installations. Mais, contrairement à ce que nous venons de voir avec Claudie Gagnon, ce n'est pas tant l'objet en lui-même qui l'intéressait au départ. Ce sont plutôt les histoires qu'il souhaitait raconter qui l'ont motivé à utiliser des objets domestiques avec lesquels il a créé des environnements pour dépeindre le monde dont il provenait : celui de l'Union

---

<sup>448</sup> Et non le « plaisir du faire » comme certains l'ont noté, une expression qui laisse de côté le soin apporté au choix des objets.

<sup>449</sup> THRIFT 2010, p. 636

<sup>450</sup> KABOKOV 1995a, p. 26.

soviétique. Né en 1933 en Ukraine et ayant vécu la majeure partie de sa vie à Moscou, Ilya Kabakov a créé un nombre important d'installations depuis son départ de la Russie en 1988 et en collaboration avec sa conjointe Emilia depuis 1989. Ses œuvres sont pour une large part à caractère autobiographique, ou du moins, puisent-elles directement dans son expérience et sa mémoire du régime communiste, celles-ci s'avérant une réserve inépuisable de projets artistiques (Kabakov 1995a). Dans la décennie qui a suivi son immigration, un véritable engouement s'est manifesté autour de son travail et on recense que l'artiste eut trente-sept expositions individuelles, en plus des nombreuses commandes pour réaliser des installations permanentes (Schlegel 1999), dix-sept au total.

La pratique de Kabakov a suscité énormément d'écrits et la vaste littérature qui existe à son sujet se partage entre l'analyse des structures narratives dans ses installations, ainsi qu'à la référence au monde soviétique et à la dimension politique de son travail. Pour les besoins de notre étude de cas, nous concentrerons notre attention sur les écrits de l'artiste, ainsi que sur les textes qui ont abordé la matérialité même de ses œuvres. À cet égard, le nombre d'entrevues publiées est assez important, de même que ses écrits sur le concept de « l'installation totale ». Ce fait dénote à notre avis l'importance du discours de l'artiste dans l'interprétation de ses œuvres, ce qui le situe comme une source de première main pour comprendre son travail fondé sur son expérience du monde relativement fermé de l'Union soviétique, l'artiste y prenant ainsi la figure du témoin direct.

### **3.3.1. Le cadre domestique soviétique : les appartements communautaires**

L'espace domestique est un thème et un motif récurrents chez Ilya Kabakov. Ses « installations totales », comme il les nomme, sont des œuvres à grande échelle qui s'appliquent à recréer l'environnement physique et matériel du quotidien (école, hôpitaux, appartements, toilette, bureaux) tel qu'il fut vécu par la majorité de la

population durant le régime communiste. Ses premières installations prennent pour sujet la culture soviétique et il en rend compte en restituant son cadre matériel où, dans cet effort de représentation à l'aide des objets, l'appartement communautaire devient emblématique<sup>451</sup>. Les installations d'Ilya Kabakov présentent ainsi un monde où se succèdent pièces individuelles et espaces communs et où il n'y a aucune salle à manger, chambre à coucher et salon, car ces pièces domestiques, associées à la bourgeoisie, ont été détruites pour l'installation des appartements communautaires (Azarova 2001). L'utopie communiste se manifeste dans ses installations, tout comme la vie en collectivité où chacun est exposé au regard des autres et à une surveillance constante<sup>452</sup>. D'un point de vue anthropologique, ce sujet fait pleinement sens, car la sphère domestique constitue une structure fondamentale et s'avère un endroit privilégié pour accéder à la spécificité d'une culture :

[...] where the most problematic aspects of inequality and injustice are perceived, sustained, and masked. What might seem ordinary and unremarkable is in fact deeply fraught and problematic—it is here that the most elemental aspects of social structure and social conflict emerge and are experienced. It is where the three key topics of the social sciences converge and are forged within; namely, how we characterize mind, body, and environment in the entity that we can call the home or more precisely the domestic sphere.<sup>453</sup>

La sphère domestique permet ainsi d'observer les répercussions les plus directes d'un régime politique et c'est en la recréant qu'Ilya Kabakov en offre une représentation. De plus, Victor Buchli (2010) note que la délimitation de la sphère domestique elle-même, en tant qu'institution, est aussi un acte hautement politisé qui modèle les

---

<sup>451</sup> À ce sujet, voir le chapitre « Living in Common Places : The Communal Apartment » de l'ouvrage *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* de Svetlana Boym (1994). Pour l'auteure qui a également vécu dans les appartements communautaires, ces derniers sont la pierre angulaire de la civilisation soviétique.

<sup>452</sup> Un mode de vie qui, pour l'artiste, est intimement lié à la culture russe : « la vie communautaire est vraiment spécifique à la vie russe — et pas uniquement soviétique. Cela implique plus que les rapports amicaux, c'est une façon de vivre qui crée une dépendance totale les uns envers les autres. » (KABAKOV 1995a, p. 22).

<sup>453</sup> BUCHLI 2010, p. 502

structures les plus fondamentales de la vie sociale et les formes de vie qui y sont prescrites et soutenues, comme celles qui y sont exclues. L'appartement communautaire est par conséquent l'un des éléments les plus significatifs pour comprendre et représenter l'Union soviétique (Azarova 2001). L'artiste montre ainsi des espaces privés d'intimité où sont forcées de vivre ensemble plusieurs personnes dans une certaine misère matérielle<sup>454</sup>. Chacune a sa pièce individuelle, mais doit partager des lieux communs souvent sales (corridors, espaces de rangement, cuisine, salle de bain, toilette)<sup>455</sup>. Ses œuvres présentent des espaces confinés, où est vécue une confusion entre l'espace public et l'espace privé. L'appartement communautaire est un type d'habitat qui reste somme toute relativement mal connu et qui, dans les premières installations réalisées en Occident par l'artiste, a largement fasciné le public (Wallach 1996). Car ses œuvres, en abordant l'espace domestique sont profondément liées à l'intimité et font état d'un imaginaire hanté par sa patrie (Boym 1998).

Kabakov s'inspire en fait de l'expérience qu'il a faite d'un contexte politique aujourd'hui disparu. Il ramène à la vie une époque disparue<sup>456</sup> en reproduisant la grisaille du cadre matériel dans lequel les notions de confort et d'abondance sont inexistantes. Il présente ainsi le monde duquel il provient, mais non sans ironie. Ses

---

<sup>454</sup> L'appartement communautaire réduit en fait l'espace de chacun et prive les individus en regard du cadre matériel qu'ils peuvent s'aménager (BOYM 1994).

<sup>455</sup> Sans trop vouloir nous éloigner de notre sujet dans la définition des appartements communautaires, disons rapidement que ceux-ci furent instaurés en Union soviétique suite à la Réforme du logement décrétée en 1918 et qui venait répondre à un manque d'appartements, en même temps qu'elle réorganisait les structures d'habitation existantes qui étaient associées à un mode de vie bourgeois. À cet égard, il est intéressant de noter la définition que faisait Lénine des appartements riches et que rapporte Katerina Azarova : « Il convient, dit-il, de considérer comme "riche" un appartement où le nombre de pièces est égal ou supérieur au nombre d'habitants. » (AZAROVA 2001, p. 191).

<sup>456</sup> « Soviet civilization is actually the first thoroughly modern civilization to have died before our eyes. » (GROYS 1998, p. 69).

œuvres sont en fait liées à sa mémoire et l'engagement envers ses souvenirs y devient un thème récurrent<sup>457</sup>.

I want to tell the West what I felt in my home and what ideas I had during those years. For me what is important is the Soviet cosmos... because it is absolutely clear that the Soviet civilisation has ended. I must, and my generation must, be a bookkeeper, make a record, compile lists. First of all for myself, but second, it is a story for the new generation, for the future.<sup>458</sup>

Ainsi, l'expérience soviétique est une histoire qui doit être racontée et qui, pour mieux s'incarner, demande une nouvelle forme artistique : celle de l'installation totale. Par le fait de s'activer à reproduire l'environnement d'une civilisation disparue, les figures de l'anthropologue et de l'archéologue vont lui être attribuées<sup>459</sup>. Mais celle de chroniqueur que propose Victor Tupitsyn (1991), et que l'artiste adopte, est plus près de la réalité, car, pour reprendre les mots de l'auteur, il est autant un poète épique qui manie les faits qu'un conteur d'histoires et un critique, combinant et déconstruisant l'information. Ses installations sont en quelque sorte des « facsimilés » et évoquent la mémoire collective d'expériences vécues dans la sphère de l'intimité (Boym 1998). Et ce n'est qu'après avoir quitté Moscou que naît la forme de l'installation totale :

Mais, à partir du moment où j'ai commencé à travailler en Occident, je me suis rendu compte que ce contexte [celui de l'Union soviétique] était totalement inconnu des spectateurs, et incompréhensible pour eux. Le

---

<sup>457</sup> À ce sujet Boris Groys rappelle l'importance de ses souvenirs d'enfant que Kabakov revisite dans ses œuvres, de même que sa situation d'artiste non-officiel durant le régime soviétique où il était reconnu comme illustrateur de livres pour enfant, mais non comme artiste. Sans l'autorisation et la reconnaissance sociale conférée uniquement par l'association officielle des artistes (qui obligeait d'ailleurs ses membres à suivre les règles du réalisme socialiste), il était impossible pour les artistes de pratiquer publiquement (GROYS 1998, p. 32).

<sup>458</sup> WALLACH 1996, p. 84

<sup>459</sup> STORR 1996, p. 7.

problème pour moi était de trouver le moyen de montrer et de faire comprendre ce contexte.<sup>460</sup>

L'installation totale vient résoudre un problème de langage et devient ainsi une forme qu'il crée pour être compris de son nouveau public qui n'a jamais vu d'appartements communautaires. Le moyen qui lui permet d'être universel, c'est donc celui de la culture matérielle. Ses installations se caractérisent par un certain *horror vacui*<sup>461</sup> dans l'occupation complète de l'espace, un trait qui n'est pas sans rappeler les *walk-in sculptures* de Thomas Hirschhorn, et tout ce qui s'y trouve forme un univers fermé sur lui-même. Nous reviendrons plus loin sur la définition de l'installation totale, mais disons d'emblée qu'il y a chez Kabakov l'idée de procurer au spectateur une immersion complète. Un concept qui n'est pas sans lien avec l'idée de l'œuvre d'art totale wagnérienne, où le recours à plusieurs techniques et à plusieurs disciplines a pour visée d'envelopper le spectateur, de même que de solliciter tous ses sens<sup>462</sup>. D'autant plus qu'il s'agit chez cet artiste de la création d'univers inspirés par l'expérience d'un régime politique totalitaire<sup>463</sup>. La totalité est ainsi une notion de premier ordre dans ses œuvres où l'espace se trouve construit de toutes pièces et où l'artiste manipule l'atmosphère par l'éclairage, l'ajout de trames sonores (des bribes

<sup>460</sup> KABAKOV 1995A, p. 20. Voir également la quatrième conférence intitulée « How the idea of the "total" installation emerged » dans Kabakov 1995, p. 267-270.

<sup>461</sup> STORR 1996, p. 10.

<sup>462</sup> Le concept d'œuvre d'art totale est attribué à Richard Wagner (ZUGAZAGOITA 2003, p. 67). À ce sujet il est intéressant de consulter l'ouvrage *L'œuvre d'art totale* qui pose des questions intéressantes en regard des pratiques artistiques qui se sont réclamées de cet héritage ou du moins ont voulu se présenter comme œuvre d'art totale : « Or, s'il est une question que le thème de la totalité appelle de façon pressante, c'est celle de la relation qui va s'établir entre une œuvre de pareille portée, d'une part, et son spectateur, son auditeur, son lecteur, bref son public, de l'autre. » (GALARD 2003, p. 8.)

<sup>463</sup> À ce sujet, Boris Groys mentionne que les installations totales d'Ilya Kabakov évoquent constamment un projet totalitaire plus large, où l'omniprésence du contrôle rappelle le pouvoir soviétique, une impression qui est renforcée par la reproduction dans les œuvres du cadre quotidien du régime. Pour lui, la relation de l'artiste au totalitarisme est ambiguë : « [...] he sees the Soviet communist project as gloomy oppression doomed to failure. On the other hand he cannot ignore the fact that his artistic urge to control and guide the viewer's gaze is internally related to the totalitarian political project. » (GROYS 1998, p. 68). Voir aussi STORR 1996.

de conversation la plupart du temps), l'insertion parfois excessive de textes et surtout, l'utilisation d'objets usés et malpropres. Pour lui, les objets ne sont rien d'autre que des détails qui font partie de l'environnement et qui participent à un ensemble. Ce qui reste à notre avis paradoxal dans la pensée de l'artiste, car si les objets sont secondaires, ce sont pourtant eux qui deviennent constitutifs des œuvres et donnent forme aux atmosphères.

Les objets domestiques utilisés par Ilya Kabakov sont en fait ceux que l'on pouvait retrouver dans les appartements communautaires. Des objets qui sont pour la plupart abîmés, sales et qui traînent leur histoire (Wallach 1996). Ce ne sont pas les objets chargés de nostalgie de Claudie Gagnon et l'artiste les distingue d'ailleurs des objets de l'Ouest, pour reprendre son expression, qui pour lui ont une valeur intrinsèque, car ils sont bien faits, souvent beaux et fonctionnent. Les objets dans le contexte soviétique sont plutôt interchangeable, parce qu'ils sont tous délabrés et même ceux qui sont neufs se dégradent rapidement et ils ne fonctionnent pratiquement jamais.

Les objets ne jouent pas le même rôle dans la vie de chacun, avant tout parce qu'ils sont introuvables, et que ceux que l'on parvient à se procurer sont généralement vieux, abîmés, sales. Ceux qui sont pourvus de mécanismes ne fonctionnent pas, ce n'est que de la ferraille; les vêtements, le mobilier, les objets quotidiens ont tous le même aspect, et l'ensemble qu'ils constituent a l'air d'un bric-à-brac de couleur à peu près uniforme.<sup>464</sup>

Leur rareté et leur facture usée s'expliquent du fait que les Soviétiques avaient peu de moyens pour s'en procurer et s'ils y parvenaient, l'espace pour les ranger manquait<sup>465</sup>. De beaux objets neufs risquaient d'ailleurs d'être subtilisés. De même, une certaine propagande invoquait le principe de l'hygiène dans l'aménagement intérieur : « les confortables fauteuils capitonnés, les lourds rideaux qui séparent du monde extérieur et les prestigieux cadres dorés ne sont pas admis dans l'univers

---

<sup>464</sup> KABAKOV 1995a, p. 26.

<sup>465</sup> BOYM 1994 et POUILLON 1995, p. 68-69.



socialiste parce que – dit-on – ils retiennent la poussière.<sup>466</sup> » Katerina Azarova (2001) rapporte qu'en dépit de leur mauvais état, la population avait du mal à se départir de ses biens et à se défaire de leur charge symbolique, ce qui faisait en sorte d'encombrer leur pièce individuelle.

Si le rapport aux objets était d'un autre ordre en Union soviétique, les différents types d'espaces étaient également très distinctifs les uns des autres et obligeaient à se comporter différemment comme le rapporte Kabakov :

Tous ces lieux, dans notre pays, ont leur propre individualité, leur image, et tous manifestent la même agressivité. Le mélange d'obscurité et de lumière, les proportions des murs et des fenêtres, la qualité et l'état des matériaux, la peinture particulière qui recouvre les murs, le plafond et le sol, l'aspect général négligé, et certains petits détails, souvent à peine perceptibles : tout cela crée l'atmosphère spécifique de l'endroit, chaque fois différente.<sup>467</sup>

Cette description détaillée de l'artiste souligne l'importance du cadre matériel et comment son décodage était primordial. De même, elle illustre combien l'aménagement de l'espace est une structure fondamentale. Dans ses œuvres, c'est d'abord l'espace que Kabakov travaille et les objets sont pour lui des accessoires interchangeables<sup>468</sup>. À vrai dire, c'est leur forme générique et ce qu'ils évoquent que l'artiste utilise. Il révèle à ce sujet dans une entrevue (Kabakov 1997), que ce n'est pas tant l'origine de l'objet qui compte, à savoir si celui-ci provient réellement de la Russie ou non, mais plutôt l'effet qu'il produit sur notre mémoire et ce qu'il provoque en nous. Car, dit-il, nous ne voyons pas vraiment les choses dans les œuvres, nous ne faisons que nous en souvenir<sup>469</sup> et c'est en les disposant d'une certaine façon que celles-ci vont trouver à résonner en chacun. Peu importe s'il s'agit

---

<sup>466</sup> AZAROVA 2001, p. 193.

<sup>467</sup> KABAKOV 1995a, p. 26.

<sup>468</sup> Ce qui dénote certainement une relation différente à la culture matérielle dans la société soviétique où la consommation individuelle est proscrite.

<sup>469</sup> « We don't see things, we just remember them. » (KABAKOV 1997, p. 59).

d'un livre russe, anglais ou français, la portée est la même et renvoie à ce que représente le livre dans notre mémoire. À cet effet, il raconte comment, dans ses premières installations, il insistait pour faire venir les objets directement de la Russie, une opération complexe qui s'avérait d'un prix exorbitant et à laquelle il a dû renoncer :

When the gallery owner discovered nothing but two broken chairs and a dirty sofa (from my Moscow studio) she got very angry, took me down to the basement in her gallery and showed me exactly the same broken chairs and sofa of French origin. Since then, I use only local rubbish. Amazingly, on the middle level, it's all absolutely identical everywhere. In Germany or South Africa the cheap furniture, the old kitchen utensils, are all the same. The distinction begins on the higher and on the lower level, among the élite or among the underclass. The junk that belongs to the middle class is universal. If you work with archetypes, you have to deal only with the things located in the middle of social hierarchy. My grandma's room, with a cheap folding bed and an indistinguishable photo on the wall, exists everywhere. It is international.<sup>470</sup>

Une expérience qui a ainsi déterminé la méthode de travail de Kabakov de même que son approvisionnement en matériaux, et qui rend également compte d'une culture matérielle de seconde main « mondialisée ». Ainsi, l'étape de collecte minutieuse d'objets n'existe pas pour l'artiste. Au contraire, il consacre tout son temps à l'élaboration de ses espaces dont le détail est planifié dans les moindres recoins<sup>471</sup> et où la description du projet est exhaustive. Les objets sont au service de l'histoire qui est racontée dans l'installation. Un documentaire réalisé sur l'artiste en 2013<sup>472</sup> montre d'ailleurs que c'est Emilia Kabakov qui a la tâche de trouver les objets et nous la voyons ainsi fouiller une brocante et regarder les items qui ont été mis de côté à sa demande. Celle-ci précise que c'est l'apparence de l'objet qui compte et non sa provenance, car de toute façon, poursuit-elle, personne ne regarde le détail des

<sup>470</sup> KABAKOV 1997, p. 59.

<sup>471</sup> Voir à ce sujet « The construction of the "total" installation », une conférence qu'a donnée l'artiste et qui est retranscrite dans l'ouvrage *On "Total" Installation*, un véritable traité sur le sujet (KABAKOV 1995, p. 343-348).

<sup>472</sup> Il s'agit du film *Ilya and Emilia Kabakov : Enter Here* de Amei Wallach.

œuvres. C'est ainsi l'ensemble qui compte et qui fait de l'œuvre une gestalt au sens propre du terme.

Ce qui est typiquement « russe » pour l'artiste dans son travail, réside dans le traitement de l'espace et non dans les objets (Kabakov 1997), ce qui encore une fois, dénote pour lui une différence culturelle visible dans l'aménagement du cadre matériel :

The West is obsessed with 'things'. But how and where these things are located is of secondary importance for most of the Western crowd. The space is always clean and bright [...] In Russia the situation is reversed. The most important thing is space — its air, its light, distances between objects. And objects are only part of such space, they do not have an independant existence.<sup>473</sup>

En voulant faire venir les objets directement de la Russie, il s'agissait probablement d'un simple réflexe de la part de l'artiste, où pour parler d'un contexte particulier il lui fallait également les choses qui s'y étaient trouvées. Comme si ces dernières pouvaient mieux attester du monde d'où elles provenaient et produire une atmosphère de l'ordre de la présence réelle dans les œuvres. La découverte d'objets similaires, tout comme le constat de différences dans l'aménagement spatial en Occident ont ainsi conduit l'artiste à élaborer ses installations totales.

### **3.3.2. L'installation totale**

C'est une fois établi en Occident et lors de collaborations avec différentes institutions artistiques<sup>474</sup> qu'Ilya Kabakov développe le concept de l'installation totale. Une forme plastique qui vient remédier au changement de contexte vécu par l'artiste qui,

---

<sup>473</sup> KABAKOV 1997, p. 60.

<sup>474</sup> Un fait qui nous apparaît des plus intéressants, car les premières installations à grande échelle de Kabakov demandaient assurément une infrastructure matérielle et budgétaire importante pour voir le jour. Celles-ci sont nées dans des lieux consacrés de diffusion artistique et non dans des espaces en marge, comme ce fut le cas avec les premiers environnements produits par les Américains dans les années 1950 et 1960.

pour la première fois, voit ses œuvres présentées dans un environnement culturel qui n'en partage pas les codes<sup>475</sup>. Cette conception de l'installation lui permet de reproduire le contexte dont il souhaite parler et de créer des œuvres qui se présentent comme de véritables atmosphères (Kabakov 1995). Cet outil sous-entend plusieurs dimensions, en référence d'une part au contexte politique dont il tire son origine, et, d'autre part, à la forme plastique qu'il prend, et que l'artiste a théorisée dans de nombreuses conférences et entrevues, de même que dans plusieurs textes. L'ouvrage *On the "Total" Installation* (1995) nous apparaît comme un document essentiel et fournit assurément plusieurs clés dans l'interprétation de ses œuvres. Celui-ci réunit une série de conférences prononcées par l'artiste alors qu'il était en résidence à l'École des beaux-arts de Francfort en 1992-1993 (Schlegel 1999), la Städelsschule, et à travers lesquelles il aborde différentes questions liées à l'installation totale<sup>476</sup>. Le contenu développé par l'artiste, extrêmement riche et détaillé, pourrait faire l'objet d'une analyse en soi, mais pour les besoins de notre sujet, nous n'en reprendrons que les notions où le cadre matériel des œuvres est abordé.

D'emblée, l'artiste pose comme caractéristique première de l'installation totale sa nature immersive et le fait que le spectateur soit « happé » par l'œuvre en se retrouvant à l'intérieur de celle-ci. Une installation totale n'est donc pas une œuvre qui se trouve simplement déposée dans un lieu. Bien au contraire, celle-ci implique dans les faits un espace entièrement retravaillé et transformé dans ses composantes

---

<sup>475</sup> Il s'agit bien évidemment des codes de l'Union soviétique que l'artiste partageait avec ses collègues à Moscou et qui constituaient pour eux un contexte de compréhension commun : « We were born, grew up and were raised in the "Soviet era", it was outside and inside of us, we knew all its "cultural codes" [...] » (KABAKOV 1995, p. 267).

<sup>476</sup> L'ouvrage est divisé en quatorze conférences. Chacune aborde un sujet particulier de l'installation totale : son contexte de réalisation, la question de l'espace, la pertinence du médium et son émergence dans l'histoire de l'art, le lieu d'accueil de l'œuvre, la place du spectateur, la notion de temps, l'utilisation des objets, la lumière et les couleurs utilisées, la musique et les enregistrements de voix, son caractère dramatique, son positionnement par rapport à la peinture, les différents types d'installation totale et enfin, l'installation totale comme lieu de rituel.

mêmes (murs, plancher, plafond) et doit créer une coupure marquée avec le monde extérieur<sup>477</sup>, sans toutefois chercher à dissimuler l'artifice et la mise en scène. La disposition des objets et l'occupation de l'espace sont des moyens que l'artiste utilise pour installer une narration dans ses œuvres qui bien souvent est reliée à l'histoire d'un personnage fictif. L'idée est de créer une scène crédible et dont la vraisemblance permet de faire ressentir une action aux spectateurs :

Et comme il est difficile – je le répète – d'obtenir une illusion convaincante de la mer, de la nuit de clair de lune ou, plus généralement, d'espaces lointains et merveilleux, les espaces qui s'enchaînent le mieux avec ceux des musées sont des pièces banales – plusieurs en enfilades – des corridors en tous genres, des salles et des couloirs avec des tournants, autrement dit le milieu normal, social, humain qui entoure en permanence le citoyen [...] et auquel sont liés sa vie et ses problèmes essentiels.<sup>478</sup>

L'illusion sert à produire dans l'esprit du spectateur un réseau d'associations à partir de lieux qu'il reconnaît et qui induisent sa compréhension de l'espace. Si l'environnement du quotidien permet de scénographier toutes sortes d'histoires, l'artiste révèle qu'il s'avère tout indiqué pour reproduire la magie du « réel ». Avec l'installation totale, il s'agit de créer un effet assez fort pour faire entrer le visiteur dans une autre dimension.

L'espace environnant est ainsi de première importance et reste, comme nous l'avons mentionné plus haut, intimement lié pour Kabakov à une conception de l'environnement domestique de son pays d'origine, l'Union soviétique, et qui diffère de celle de l'Occident nous montrant comment les biens matériels liés à la consommation sont toujours liés à un contexte culturel spécifique (Dietler 2010). Une

---

<sup>477</sup> Une manière de faire qui n'est pas sans lien avec l'exposition muséale qui elle aussi se présente en tant qu'espace séparé du reste du monde et qui crée une atmosphère pour les objets qu'elle présente. L'installation et l'exposition *installent* littéralement un monde (DAVALLON 1992).

<sup>478</sup> KABAKOV 1995, p. 27.

transformation complète du lieu d'accueil est nécessaire et donne forme par sa structure architecturale à l'installation. Le plancher, les murs et le plafond ne sont plus consciemment remarqués dans la vie de tous les jours avance l'artiste, mais ils sont déterminants dans la perception d'un espace comme le montrent nos études de cas précédentes. La réussite d'une installation totale repose finalement sur tout cet « imperceptible<sup>479</sup> » que l'artiste se doit de reproduire. Une remarque proche de celle des études sur la culture matérielle où bien souvent, ce qui produit le plus de sens, est ce qui se remarque le moins<sup>480</sup>. De manière à la fois intuitive et réfléchie, l'artiste est sensible à la culture matérielle entendue ici au sens large, et le soin qu'il y porte en dénote toute l'importance. C'est ainsi qu'il en énumère<sup>481</sup> les composantes et en donne une brève explication : les murs, qui semblent à première vue anodins, jouent un rôle essentiel dans la manière que le spectateur ressent et interprète l'espace<sup>482</sup>; alors que le plafond devient une sorte de ciel dans le cosmos de l'œuvre et dicte lui aussi une expérience (un plafond bas est oppressant, une hauteur sacralisante); tandis que le plancher devient le sol terrestre et sa saleté ou sa propreté fournisse encore là des informations différentes. En fait, la structure et les qualités de l'installation totale sont autant significatives que ce qui l'habite. Et comme il s'agit de l'installation d'un espace complètement différent au sein d'une institution muséale<sup>483</sup>, il importe pour

---

<sup>479</sup> KABAKOV 1995, p. 256.

<sup>480</sup> « The less we are aware of them, the more powerfully they can determine our expectations, by setting the scene and ensuring appropriate behaviour, without being open to challenge. » (MILLER 2010, p. 50).

<sup>481</sup> Voir la deuxième conférence intitulée « The space of the "total" installation », KABAKOV 1995, p. 256-260.

<sup>482</sup> L'artiste dira plus loin qu'il importe de peindre tous les murs d'une installation totale, car la couleur change foncièrement la perception de l'espace et le distingue du lieu d'exposition : « with repainting you create "your" world once for all, a world which, as a rule is juxtaposed and unexpected for the visitor who winds up there. » (KABAKOV 1995, p. 296).

<sup>483</sup> Un point important, car comme l'installation totale *travaille* avec des matériaux pauvres et profanes, pour reprendre les mots de l'artiste, sa présentation dans un espace sacralisant est d'autant plus contrastante et interpelle vraiment : « having been built into the temple of culture, the "ordinary, everyday space" of the installation acquires new, unexpected overtones of meaning. This law, known as the "law of the ready-made", is famous and illustrated vividly in Duchamp's "urinal". » (KABAKOV 1995, p. 274).

l'artiste de porter une attention particulière à la manière dont entrent et sortent les spectateurs de l'œuvre, car ce sont là deux espaces de transition extrêmement importants :

Therefore the nature of the door – its size, the quality of its construction, the paint – everything should speak about the place where the viewer finds himself. And what is particularly important under these circumstances is “how” the door is opened and “how much” it is opened.<sup>484</sup>

Ainsi, tout est pensé et construit de manière à ce que le sens découle de la configuration matérielle. Un souci d'aménagement qui se retrouve également au cœur de l'espace domestique où tout « parle » de celui qui y vit. De même, l'échelle de l'œuvre, sa taille et l'enfilade des pièces vont venir enrichir ou, du moins, moduler l'expérience qui en sera faite. Pour Kabakov, il s'agit de la construction d'un véritable « monde », un monde qui dans la pratique peut tenir dans une pièce. L'artiste puise dans ses souvenirs et il glisse dans sa fabrication un peu de tout ce qu'il trouve dans le monde extérieur : livres, meubles, radio, vaisselles, couvertures, mais qui rappelle l'expérience vécue (Kabakov 1995). Seulement, ce monde qu'il édifie n'est que l'expression matérielle et externe d'un autre monde qui lui est interne : c'est le monde de ses idées, des problèmes qui l'habitent<sup>485</sup> et avec lesquels il vit constamment. C'est cette dimension qu'il va utiliser dans la création de ses personnages (notamment l'homme qui ne jetait jamais rien, l'artiste sans talent, l'homme tout petit, etc.<sup>486</sup>) où chacun est habité par une *persona* particulière et que l'artiste résume ainsi :

When I submerge into my childhood world, I see it inhabited by a number of the most strange and comic individuals, neighbours of our

---

<sup>484</sup> KABAKOV 1995, p. 258.

<sup>485</sup> Des problèmes qui sont en partie liés au régime communiste de l'ère soviétique.

<sup>486</sup> Ces exemples appartiennent à l'œuvre *Les Dix Personnages* créée pour la première fois en 1988 à la Ronald Feldman Gallery à New York (POUILLON 1995).



large, communal apartment. Each one of them, it seemed to me then, had an unusual idea, one all-absorbing passion belonging to him alone.<sup>487</sup>

Les individus deviennent tangibles à travers le cadre matériel, souvent menaçant et inconfortable (Groys 1998), que recrée l'artiste à partir d'objets et de structures qui sont autant de matériaux travaillés dans l'œuvre de manière à révéler une représentation du monde par le biais de d'une culture matérielle domestique : « It is the material culture within our home that appears as both our appropriation of the larger world and often as the representation of that world within our private domain.<sup>488</sup> » Les différentes composantes (la structure, la peinture, l'éclairage, les objets, les déchets, la poussière, les voix, les textes, etc.) en viennent ainsi à former un langage lié à des objets humbles et à produire une véritable atmosphère qui enveloppe tout ce qui s'y trouve. Dans ces conditions, lorsque le visiteur entre dans l'installation, l'artiste le met devant l'illusion que l'endroit est habité depuis un certain temps et qu'une personne continue d'y vivre<sup>489</sup>, venant tout juste de sortir. Une impression qui est véhiculée par le fait de reproduire l'espace de vie du quotidien (une école, une bibliothèque, une chambre, une cuisine), mais aussi dans l'arrangement des objets et des meubles : « Everything is a bit shifted, there is an alive disorderliness to everything, everything is in the "process" of life, the living presence of its inhabitant can be felt in everything.<sup>490</sup> » Cette « vie en cours » se laisse à vrai dire percevoir dans les détails et dans la disposition de chacun des éléments : un foulard sur une chaise, par exemple, évoque une présence. Les objets, même s'ils viennent en second plan par rapport à l'espace, importent au sens où c'est sur ces derniers que se fixe l'attention des spectateurs. Ils deviennent des acteurs au

---

<sup>487</sup> KABAKOV 1989, s. p.

<sup>488</sup> MILLER 2001, p. 1.

<sup>489</sup> Cette caractéristique du travail d'Ilya Kabakov est relevée par Brandon Taylor qui l'associe au *Slack Art* par le fait qu'elle donne l'impression de traces humaines authentiques et qu'une dimension de voyeurisme surgit inévitablement devant ce type d'œuvre où l'auteur, l'être humain représenté, semble tout juste avoir quitté les lieux (TAYLOR 2005a).

<sup>490</sup> KABAKOV 1995, p. 277.

sein de l'installation et ont tous différents rôles. Certains remplissent l'arrière-plan, d'autres établissent un rapport d'échelle ou encore, soulignent un milieu social. Chacun vient jouer un rôle au sein d'un ensemble et la justesse ou la qualité de leur présence repose sur leur déploiement dans l'espace de l'installation. Les objets sont en règle générale laissés intacts par l'artiste, c'est-à-dire qu'il ne va pas les modifier ou les altérer, mais les placer dans des situations pour le moins singulières qui, à travers leur agencement, révèle une intrigue. Ils prennent ainsi un tout autre sens au sein de l'œuvre et leur banalité ou leur originalité, comme leur essence, c'est-à-dire ce qu'ils sont, se trouvent exacerbées. Les objets, en apparence inanimés, deviennent ici les participants de l'action.

L'installation totale met donc le spectateur dans une position de témoin accidentel par le fait d'être en contact avec l'espace intime d'une personne qui est absente. Et Kabakov joue avec ce sentiment de voyeurisme qui installe une relation particulière à l'œuvre. Le visiteur entre ainsi dans un espace qui lui est familier et s'oriente en fonction de l'expérience qu'il a de ces mêmes lieux dans son monde à lui. Comme il les connaît, il peut mieux saisir les circonstances qui lui sont présentées et se comporter de manière appropriée :

In the sense that his reaction to these spaces and to these objects will be the same as it would be in ordinary life, in everyday circumstances which the viewer knows well : people have lunch at a table with plates on it, in the archive they fill out papers, they study in school, etc.<sup>491</sup>

Kabakov utilise à vrai dire notre connaissance et notre expérience de la culture matérielle dans ses installations totales. Nous pouvons reconnaître tout ce qui s'y trouve. Une autre des règles de ce type d'installation est de travailler avec des matériaux pauvres, « profanes », quotidiens. Le sens de ses œuvres découle ainsi de l'aménagement d'un cadre familier qui n'est pas de l'ordre du spectaculaire ni de la stupéfaction, mais qui procède d'une certaine banalité. L'installation totale incite le

---

<sup>491</sup> KABAKOV 1995, p. 277.

spectateur à puiser dans sa mémoire et ses souvenirs pour investir ce qu'il voit et l'interpréter en relation avec ses expériences – tout comme le fait l'artiste lorsqu'il la crée – en dépit du fait que ce soit le contexte soviétique qui y soit dépeint, car les endroits qu'il reproduit existent dans toutes les cultures. Ainsi, il y a d'un côté l'aspect concret et matériel de l'œuvre, et de l'autre, l'intrigue dramatique qui y prend place et que le visiteur doit comprendre d'entrée de jeu. Car il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre où l'intrigue peut évoluer dans le temps. Bien au contraire, l'immobilité de l'installation fait en sorte que l'histoire et la tension dramatique sont perçues dans un même moment. À cette fin, n'importe quelle intrigue peut être utilisée, la restriction étant que celle-ci doit être familière et compréhensible à tous, au sens où elle fait appel à des émotions et des états humains et où chacun peut puiser dans son expérience personnelle<sup>492</sup>. Il s'agit en fait, toujours et encore, de toucher l'universel à travers le particulier.

Le monde installé par Ilya Kabakov est ainsi chaque fois celui d'une histoire, d'une narration qui très souvent, ou du moins, dans ses œuvres produites de la fin des années 1980 au début des années 2000, était liée au contexte spécifique de l'Union soviétique des années 1960 et 1970, plus particulièrement comme nous l'avons vu celui des appartements communautaires à Moscou et de différents espaces de services publics soviétiques (bureaux, toilettes, bibliothèques). Cette référence spécifique fait en sorte que l'artiste reprend la combinaison de certaines couleurs utilisées alors, et sans être exactement les mêmes, ce sont celles qu'il a gardées en tête et qu'il se rappelle pour reproduire l'effet qu'avait sur lui ce monde oppressif, mélancolique et sans espoir comme il le dit (Kabakov 1995). Il va jusqu'à préciser les couleurs

---

<sup>492</sup> Le matériel biographique ou autobiographique est tout indiqué pour la création de ce genre d'intrigue précise l'artiste (KABAKOV 1995, p. 317).

rabattues<sup>493</sup> qu'il utilise (du gris pour le plafond et la hauteur des murs, du vert terne ou du brun rougeâtre pour le bas des murs, du brun foncé pour le plancher) qu'il s'avance sur le type d'éclairage qu'il privilégie (des ampoules de 60 ou 70 watts suspendues à 40-50 centimètres du plafond) pour la création de ses atmosphères<sup>494</sup>. Le livre *On the "Total" Installation* fourmille d'une masse de détails<sup>495</sup> et rend compte d'une pensée occupée à reproduire le cadre matériel d'une époque précise pour en rendre la sensation, d'où l'importance pour l'artiste d'aller notamment jusqu'à préciser le type d'ampoule utilisée. Mais cette précision poussée à l'extrême rencontre comme nous l'avons vu une dimension universelle : le monde soviétique dépeint dans les œuvres, malgré sa différence, a pour motif d'évoquer pour un spectateur occidental l'image archétypale qu'il se fait de la vie quotidienne pendant le régime soviétique et d'orchestrer une rencontre avec le passé de l'artiste<sup>496</sup>.

### 3.3.3. L'objet comme narration d'une expérience

Un important travail préparatoire précède chacun des projets d'installation d'Ilya Kabakov : concepts écrits, esquisses, dessins, plans, aquarelles et maquettes montrent une planification systématique (Siben 2006). Les œuvres qu'il produit sont peaufinées de manière à rendre plus complète l'illusion, et leur virtuosité réside certainement dans la prise en compte des détails. La lumière, comme nous venons de le voir, en est une composante majeure et l'artiste va parfois jouer avec l'obscurité

---

<sup>493</sup> Il parle en fait de couleurs impures, sales, poussiéreuses (KABAKOV 1995) et celles-ci reprennent les couleurs spécifiques utilisées dans les lieux publics soviétiques (AZAROVA 2001).

<sup>494</sup> Voir la neuvième conférence de l'ouvrage « Light and color in the "total" installation » (KABAKOV 1995, p. 296-303).

<sup>495</sup> L'artiste y parle à la fois de l'émergence du concept de l'œuvre que d'échéancier à prévoir selon la taille de l'installation, de relations de travail à établir avec les techniciens et, entre autres exemples, des objets à acheter sur place. Voir la quinzième conférence intitulée « The construction of the "total" installation » (KABAKOV 1995, p. 343-348).

<sup>496</sup> « Each installation stage an intimate encounter of the artist with his past and invites the viewer to do the same. » (BOYM 1998, p. 503).

pour rendre la vision plus ardue et montrer la difficulté qu'il y a à regarder un espace privé.

Mais avant d'aborder le cas d'œuvres plus spécifiques, rappelons que les installations d'Ilya Kabakov sont organisées autour d'un récit et que dans la plupart des cas, il s'agit de l'histoire d'un personnage isolé (Groys 1998). L'artiste conçoit ainsi un « cadre de vie » en trois dimensions à des personnages fictifs qui ont d'abord fait leur apparition dans sa série des *Albums*<sup>497</sup> (1972-1975) avant d'habiter ses installations. Par le biais de textes et de dessins, chacun de ces albums racontait l'histoire d'un individu à laquelle l'artiste venait ajouter les commentaires faits par son entourage lui aussi fictif (Groys 1998). Il y avait ainsi l'histoire à proprement parlée, et l'histoire racontée par les autres<sup>498</sup>. Les albums, réalisés dans les années 1970 à Moscou (Groys 1998), inauguraient ce qui allait devenir typique de sa pratique centrée sur la construction d'héros inventés, une stratégie lui permettant d'étaler une panoplie d'attitudes, de positions et d'histoires personnelles liées à la vie en collectivité et aux déformations qu'elle entraîne.

L'œuvre *Les Dix personnages* (fig. 81-85) réalisée en 1988 à la Ronald Feldman Gallery à New York poursuit cette exploration de l'appartement communautaire entamée dans les albums (Groys 1998). C'est à vrai dire la première installation totale que Kabakov réalise<sup>499</sup> et qui implique la construction complète d'une structure avec plancher, plafond, murs, corridors, etc. L'œuvre combine deux logements communautaires placés l'un à côté de l'autre et distribue dix personnages dans autant de pièces différentes sans cloison frontale, organisées autour d'un corridor commun

<sup>497</sup> Il aurait produit deux séries d'une trentaine d'albums (RIFKIN 1990).

<sup>498</sup> Une construction narrative qui s'inspire sans aucun doute de l'expérience vécue par l'artiste du régime communiste, où chacun est continuellement exposé au jugement et au regard des autres.

<sup>499</sup> Une œuvre avec laquelle il parvient pour la première fois, dira-t-il, à transporter l'atmosphère du monde soviétique duquel il provient dans un autre monde (WALLACH 1996).

avec placards, toilettes et cuisines partagées. Une voix masculine qui chantonne des airs anciens et tousote de temps à autre résonne dans tout l'espace. L'ensemble est peint en gris et toutes les pièces de l'installation possèdent un éclairage de faible intensité, dans lesquelles l'artiste a inséré des objets et des textes qui sont accrochés aux murs. Les dix personnages incarnent chacun un individu investi de manière compulsive par un rêve ou un projet particulier<sup>500</sup>, transposé dans l'aménagement matériel de la pièce où il habite de même que dans les textes qui y sont présentés. L'installation offre ainsi une structure d'habitation étroite où chacun, dans cette proximité, se trouve isolé dans sa chambre et n'a d'autre choix que celui du retrait intérieur. L'intrigue mise en installation par l'artiste concerne donc les résidents d'un appartement communautaire et si celui-ci symbolise la piètre qualité de vie que pouvait espérer un citoyen à l'ère soviétique, de même que la peur d'être dénoncé par ses colocataires, il montre dans le présent cas leur désir de s'évader de ce monde triste et sans espoir par les moyens les plus fous :

[...] pour l'un c'est la collection de cartes postales, pour l'autre le retour sur son passé; cela peut aussi être la contemplation des vieillesse que l'on a accumulées, ou l'envol dans un tableau que l'on a peint soi-même. Ou pour finir, un moyen d'évasion absolument fantastique et incroyable : se propulser dans l'espace en traversant le plafond de sa chambre.<sup>501</sup>

Sans nous perdre dans les détails de l'œuvre, l'installation des *Dix personnages* est révélatrice de la structure de composition de l'artiste. Il y a d'une part, la reconstitution d'un espace domestique avec un souci de le reproduire, et d'autre part, la fabrication d'une fiction dans une approche plus sommaire, misant davantage sur l'évocation et la suggestion dans l'assemblage des objets. Une manière de faire qui a

---

<sup>500</sup> Ces personnages ont d'abord été pensés séparément (KABAKOV 1995). En voici la liste : 1) L'homme qui s'est envolé dans son tableau; 2) L'homme qui collectionne les opinions des autres; 3) L'homme qui s'est envolé dans l'espace; 4) L'artiste sans talent; 5) L'homme tout petit; 6) Le compositeur; 7) Le collectionneur; 8) L'homme qui se décrit à travers d'autres personnages; 9) L'homme qui sauve Nikolaï Viktorovitch et 10) L'homme qui ne jetait jamais rien (POUILLON 1995, p. 66).

<sup>501</sup> POUILLON 1995, p. 66.

pour effet de créer une dualité dans l'œuvre où l'espace domestique se présente dans une enfilade de pièces qui nous mène, dans ce cas-ci, constamment en dehors de lui et qui, au fond, n'est qu'un point de départ pour « installer » l'histoire et l'atmosphère désirées par l'artiste. Ainsi, à titre d'exemple, pour donner forme à *L'homme qui s'est envolé dans son tableau* (fig. 84), l'artiste place une chaise devant un tableau blanc à l'huile jaunie, avec derrière celle-ci, des textes accrochés au mur et des dessins qui font le récit de l'histoire du personnage. Mais avant de lire les textes sur le dépliant et dans les encadrés, le positionnement de la chaise nous fait l'associer immédiatement au panneau blanc, de même que l'usure de son vernis nous indique son utilisation quotidienne. L'atmosphère déprimante produite par l'éclairage d'une ampoule dénudée, les murs gris et le plancher abîmé, s'ajoutent à notre perception. L'insertion du dépliant nous donne les clés de l'histoire et confirme notre inquiétude : un homme vient s'asseoir sur cette chaise tous les soirs et s'envole de cet endroit en se projetant dans le petit personnage gris représenté dans le bas du tableau.

Il y a donc d'un côté, le cadre matériel du personnage, c'est-à-dire l'objet à voir (Pouillon 1995), et de l'autre, le texte, pour son interprétation. Il en est ainsi avec tous les personnages de l'œuvre où chacun tente de contrer une extrême proximité avec les autres en surinvestissant un projet personnel. Un projet qui n'a finalement d'autre place pour apparaître que celui de la pièce individuelle. Ce qui matérialise la propension qu'avaient les habitants des appartements communautaires à surinvestir cette fameuse pièce individuelle à laquelle était réservée les touches personnelles et qui, pour pallier à la froideur des espaces communs, était surdécorée et encombrée (Azarova 2001).

Kabakov construit de cette manière un parcours à l'intention du spectateur afin qu'il découvre progressivement les situations et s'attarde aux objets comme aux textes. Il lui donne à la fois une impression détaillée par la culture matérielle qui constitue l'œuvre et un résumé, par le texte présent dans l'installation, créant un excès au



niveau des informations à traiter. Ce qui fait en sorte, selon l'artiste, de laisser le spectateur avec le sentiment qu'il n'a pu tout voir et tout saisir dans sa déambulation au sein de l'œuvre. Avec *Les Dix personnages*, il découvre l'importance de ce « surplus » dans la création d'installations totales, tout comme la nécessité de laisser leurs structures reconnaissables : le visiteur doit savoir où il va et où on le dirige (Kabakov 1995). C'est ainsi que se développe un langage que l'artiste partage avec le spectateur, retient l'intérêt et suscite l'empathie pour la situation humaine mise en scène. Afin d'établir le contact, Kabakov crée des atmosphères où il déploie la vie quotidienne soviétique et lui enlève son caractère exclusivement exotique :

The installation had to reverberate psychologically in such a manner that simple human contact occurred. If possible, they had to create between art and viewer a shared language through which doubt, pain, hilarity, and horror could be transmitted and the intellectual layers of Russian culture, Soviet ideology, daily reality, and the artist's ideas could be conveyed.<sup>502</sup>

Les matériaux de la culture matérielle fournissent les outils pour réaliser un tel échange. L'intérieur domestique, où chacun se replie, est finalement un des universaux de la condition humaine<sup>503</sup>. Kabakov présente une certaine corporalité de l'appartement communautaire soviétique, mais la représentation procède de la déconstruction (Tupitsyn 1991) au sens où il en expose la structure sommaire (l'espace partagé et divisé) et en montre les revers à travers les rêves de ses personnages, démontant ainsi l'utopie communiste.

*Les Dix personnages* marque incontestablement le travail d'Ilya Kabakov et détermine pour une large part le genre de l'installation totale. L'œuvre atteste d'une ambition et d'une ampleur singulière, réalisée à un moment où la chute de l'Union

---

<sup>502</sup> WALLACH 1996, p. 79

<sup>503</sup> Et c'est probablement en ceci que réside le propos universel de l'œuvre, dans sa visée à montrer l'espace domestique comme un abri : « Nous édifions tous nos propres palissades, nos murs. Nous nous enfermons dans nos appartements pour nous protéger du monde extérieur. » (KABAKOV 1995, p. 25).

soviétique est imminente. En prenant pour sujet l'homme soviétique ordinaire, l'artiste dépeint une civilisation mal connue de l'extérieur, combattue par le capitalisme occidental et qui plus est, vouée à disparaître<sup>504</sup>.

Si *Les Dix personnages* procède directement du travail qu'il a précédemment réalisé dans les *Albums*, l'installation *Les Toilettes* (fig. 86-87) puise pour sa part dans ses souvenirs. L'œuvre a été présentée à la 9<sup>e</sup> édition de la Documenta de Kassel en 1992. Située dans la cour arrière du musée, celle-ci consiste en un bâtiment spécialement construit pour l'occasion et s'avère être une réplique de toilettes publiques provinciales qui furent construites en Union soviétique dans les années 1960 et 1970. Avec une entrée de chaque côté, une pour les femmes et une pour les hommes, l'intérieur présente une rangée de six cabines sans porte et avec un simple trou dans une dalle de béton. Malgré l'étrangeté du contexte, une famille semble y avoir élu domicile. L'espace devant les toilettes est subdivisé en deux pièces, l'une faisant office de chambre, l'autre de salon-cuisine. L'environnement réfère en fait à un de ses souvenirs d'enfance où, alors qu'il était à l'école, sa mère a dû s'installer provisoirement dans une toilette non utilisée de l'établissement en raison de la pénurie de logements<sup>505</sup>.

Le réalisme en termes de l'échelle de la reconstitution, ainsi que l'accumulation des détails (les murs fissurés, le plâtre effrité et élimé, la vaisselle dépareillée et empilée, les mégots de cigarettes dans le cendrier, la poussière, les vêtements accrochés et les boîtes à moitié vidées de leur contenu) a pour effet de rendre la scène particulièrement plausible et convaincante. Un soin extrême est porté à la création de

---

<sup>504</sup> L'artiste arrive en fait à un bon moment dans les institutions occidentales et il saisit très bien l'opportunité que lui offre la galerie Ronald Feldman Fine Arts de présenter son travail dans une capitale majeure du monde artistique à la fin de la guerre froide. Ainsi, pour que sa carrière connaisse une expansion, il a besoin de ces institutions qui offrent un espace, une équipe de travail et les matériaux pour réaliser des œuvres dont la logistique est extrêmement complexe et coûteuse (WALLACH 1996).

<sup>505</sup> GROYS 1998, p. 66; WALLACH 1996, p. 87-88; POUILLON 1995, p. 162-165.

marques révélant l'usage des lieux, afin de reproduire cet effet si important de la présence humaine et « de la vie en cours » comme le dit l'artiste. L'œuvre joue aussi sur l'effet de surprise<sup>506</sup> créée par la transformation de toilettes en résidence. Un tapis au mur, quelques images et photographies encadrées, des chapeaux sur des crochets, des vêtements jetés sur le dossier des chaises, des jouets éparpillés et les couverts contenant des restes de nourriture laissés sur la table, pour ne nommer que ces éléments, suffisent à produire l'effet d'une résidence et à révéler l'environnement domestique d'un individu dépossédé d'à peu près tout.

En regardant de plus près les objets, nous pouvons observer qu'ils n'ont rien de génériques. Ilya Kabakov utilise ici un couvre-lit fait au crochet et troué par l'usage, un petit cabinet dans lequel sont rangées des tasses en porcelaine dépareillées, de même que des animaux en peluche laissés en plan et un mobilier usé, sans grande valeur. Pour signifier la présence humaine, l'artiste recourt aux objets usagés, c'est-à-dire à ceux qui ont abondamment servi et qui en portent les marques<sup>507</sup>. Des objets qui font donc référence au passé et qui sont utilisés en tant que marqueurs temporels qui renvoient à un temps désormais révolu, celui de l'Union soviétique. L'artiste manipule ainsi la temporalité des objets, une propriété qui leur est d'ailleurs intrinsèque<sup>508</sup>, mais également leur propriété géographique pourrions-nous avancer. Car bien que nous sachions à présent que les objets ne proviennent pas de la Russie, la manière dont l'artiste les traite et les choisit est évocateur de l'univers

<sup>506</sup> Un effet qui importe à Ilya Kabakov (1995) et dont il parle abondamment dans ses conférences lorsqu'il fait mention de l'importance d'aménager un espace de transition aux œuvres, afin que rien ne puisse être décelé du dehors.

<sup>507</sup> À ce propos, il donne en exemple une courte liste des objets qui signifient le passé : « [...] paintings; small objects, groups of these small objects; garbage, scraps; all kinds of fragments; easily recognizable things of everyday reality: dishes, couches, closets, shelves; fabric, objects made out of fabric: clothing, sacks, any kind of rags (towels, coats, hats, etc.); any metal things, from large constructions to balls of wire, households appliances, including the entire world of "scrap-iron" – appliances and mechanisms both functioning and broken, the telephone, etc. » (KABAKOV 1995, p. 282).

<sup>508</sup> C'est-à-dire que les objets laissent habituellement voir le temps qui s'est écoulé depuis leur création (MILLER 1987).

communiste : les objets sont utilisés et conservés malgré le fait qu'ils soient abîmés et dans certains cas brisés, et dénotent en cela, un monde où ils se font rares.

*Les Toilettes* nous transporte dans un « cosmos » qui concerne à la fois un contexte politique et celui d'un souvenir personnel. Il montre, par cet intérieur domestique installé dans les toilettes, combien la question du logement a été problématique en Union soviétique.

L'État pouvait donner la vie – en attribuant un logement – et la reprendre : l'individu n'avait pratiquement pas les moyens de se procurer un toit. Lorsque la survie dépend de l'attribution d'un logement, laquelle est la conséquence directe de la loyauté envers l'État, et que la loyauté – notion très relative – peut à son tour être compromise à tout moment par un simple avis émanant d'un autre citoyen, le logement devient le mobile qui pousse à espionner et à dénoncer.<sup>509</sup>

Le langage commun pour faire saisir cet état de fait est simple : disposer un espace de vie dans des toilettes est une situation synonyme de précarité pour quiconque. L'artiste transforme les catégories et les étiquettes du cadre matériel associé à la domesticité en combinant deux espaces qui sont toujours tenus séparés (Douglas 1971). Et c'est dans cet écart avec la « normalité » pouvons-nous supposer, que le détournement devient signifiant.

Si l'installation *Les Dix personnages* nous fait rentrer, de manière littérale et figurée, dans l'écosystème communiste en reproduisant un aspect d'un appartement communautaire, *Les Toilettes* est une installation qui nous amène plutôt du côté de l'intime, visible à travers l'aménagement domestique. Par l'emploi qu'il fait de la culture matérielle, Ilya Kabakov montre dans cette œuvre comment les objets sont intégrés à la vie des individus et qu'en leur absence, ils en deviennent les substituts (Tilley 2006). Les objets domestiques les plus ordinaires y sont utilisés pour les

---

<sup>509</sup> AZAROVA 2001, p. 188.

valeurs, les idées, la provenance culturelle qu'ils véhiculent, leur sens s'inscrivant dans leur trajectoire et leur forme actuelle (Appadurai 1986).

Les détails d'un univers matériel prennent place dans les installations totales d'Ilya Kabakov, donnant à voir des œuvres qui se présentent comme de véritables partitions où chacune des composantes joue un rôle. L'accomplissement de l'artiste réside dans la transformation complète de l'espace et l'aménagement du cadre matériel qui lui est familier, où le ton de la vie soviétique devient tangible. L'installation totale est pour l'artiste une façon de préserver et de ressusciter le passé, voire de recréer une mémoire vivante et d'offrir un monument à une époque révolue, malgré l'horreur qu'elle peut représenter.

## Conclusion

Avec l'analyse de ces deux pratiques, nous pouvons mieux apprécier ce qu'implique et produit l'utilisation d'objets de seconde main dans la création artistique. Si Claudie Gagnon et Ilya Kabakov reprennent en premier lieu des biens usés et marqués, c'est qu'ils veulent transposer dans leur travail des matériaux empreints d'humanité et qui portent une histoire. Leurs installations offrent ainsi une perspective sur la biographie culturelle des objets et concernent des artefacts qui ont abondamment circulé. Dans les deux cas, il s'agit d'objets qui mobilisent des questions liées à l'authenticité, ainsi que des modalités de création de sens spécifiques : dans un cas il s'agit d'une création à travers la construction d'histoires imaginaires et de l'autre, la signification provient d'une forme de reconstruction historique interprétée par le biais de souvenirs (Gregson et Crewe 2003). D'un côté la demeure de l'artiste devient le lieu de l'œuvre et, de l'autre, l'œuvre devient d'une certaine façon le lieu de la demeure de l'artiste<sup>510</sup>, chacun prenant pour point de départ sa propre expérience du quotidien et

---

<sup>510</sup> À cet égard, Ilya Kabakov a été amené à produire un tel nombre d'installations depuis son exil, que plusieurs commentateurs font le constat qu'il en est venu à habiter littéralement en

cherchant à en détourner la reconstitution d'une certaine façon par les objets qui les constituent. Ainsi, Claudie Gagnon accumule des biens qui proviennent d'une certaine abondance et d'un contexte relativement aisé en comparaison à celui dont s'inspire Ilya Kabakov. Les objets recueillis sont d'ailleurs des matériaux sources pour les œuvres et nombre d'idées découlent de leur trouvaille, tandis que dans le second cas, les objets sont choisis dans une finalité très spécifique et ont pour fonction de reconstituer les réminiscences de Kabakov. Chez Claudie Gagnon les objets sont le point de départ dans l'élaboration de ses œuvres, et le profond attachement qu'elle démontre envers ceux-ci fait en sorte qu'elle les récupère pour s'en servir tant chez elles que dans ses projets artistiques. Par contre, chez Ilya Kabakov les objets sont davantage au service des environnements inspirés du régime soviétique qu'il construit. Deux façons de faire qui dénotent deux traitements différents : d'un côté il y a l'objet qui ouvre sur un monde imaginaire et qui est utilisé pour ses propriétés évocatrices, et de l'autre, l'objet qui vient servir un programme et participer à la création d'une atmosphère sociopolitique précise par la reconstitution d'un cadre de vie dans lequel sont mis en scène des fictions individuelles.

De même, il y a chez Gagnon une expérience personnelle des objets collectés pour ses œuvres, alors que chez Kabakov, ce qui vient remplacer cette expérience directe des objets, c'est le caractère autobiographique de ses installations qui prennent appui sur sa mémoire. Les objets qu'il utilise sont donc ceux qui lui rappellent son passé et qui réfèrent au monde « d'avant » qu'il veut mettre en forme et qui nous amène à nous demander si les objets de seconde main sont des matériaux privilégiés pour exprimer « le passé ».

Néanmoins, ces deux exemples de pratiques qui font un usage prépondérant d'objets récupérés, révèlent un autre type de relation à la culture matérielle. Il y a dans leurs

---

elles tellement il passe la majorité de son temps à travailler sur ses installations (WALLACH 1996).

œuvres une certaine vénération pour l'objet ancien au détriment des marchandises neuves, de même qu'une connaissance dans leur façon de les repérer<sup>511</sup>. Une relation qui, à vrai dire, va à l'encontre de la culture du jetable et du régime de la mode (Strasser 1999). Leurs œuvres édifient un monde où l'usé et l'abîmé sont reconnus et célébrés, montrant des univers où l'excès ne nous transporte pas dans une consommation ostentatoire. Bien au contraire, celles que nous venons de voir nous transportent plutôt au sein d'univers domestiques modestes et nous le révèlent sous un aspect théâtral. L'installation devient une scénographie tant l'usage de l'éclairage, la construction de parcours et la création d'atmosphère nous transporte dans un monde dont les objets sont les protagonistes. Leurs œuvres insistent sur l'importance de la culture matérielle dans la construction de l'espace du quotidien : « It follows that people want to enhance their sensory surroundings, to shape time and space by populating them with objects, whether this be in the form of the decoration of temples or the most mundane of domestic spaces.<sup>512</sup> »

Claudie Gagnon et Ilya Kabakov portent ainsi attention à notre matérialisme. Un phénomène qui n'est pas uniquement attribuable à la consommation de notre époque, mais qui est typique des individus et de toutes les sociétés, même chez celles qui ne connaissent pas l'industrialisation (Miller 2010). Leurs œuvres accentuent la relation entre le sujet et l'objet, et permettent de comprendre comment les deux s'imbriquent et rendent compte de la diversité de personnes tout comme de la richesse sémantique des artefacts. Néanmoins, malgré le rôle central accordé aux objets chez ces deux artistes et l'importance de la notion d'authenticité tant au niveau de l'utilisation antérieure des biens que de l'atmosphère reproduite par l'œuvre, vient s'immiscer les notions de faux et de simulacre. Une réalité pour le moins paradoxale, car comme

---

<sup>511</sup> Les artistes doivent en fait avoir une certaine aisance pour repérer les particularités des items qu'ils choisissent pour leurs œuvres, car « seul un œil exercé peut reconnaître ce qui différencie deux gâteaux de mariage ou deux théières. » (DOUGLAS 1979, p. 168).

<sup>512</sup> THRIFT 2010, p. 636.



nous l'avons vu, il importe peu que ce soit les vrais objets soviétiques pour Kabakov, ces derniers n'ont qu'à en avoir l'apparence. De même pour Claudie Gagnon qui va fabriquer de faux aliments avec de la mousse de polyuréthane, des tapis avec de la cassonnade, sans oublier ses tapisseries en biscuits. La notion de simulacre dans son cas joue avec les produits sucrés liés probablement au monde de l'enfance<sup>513</sup>. La nourriture et les « faux » objets soviétiques deviennent ici des substituts de la culture matérielle, où ce qui compte finalement, c'est l'objet chargé de l'apparence de ses usages et de son histoire, tel qu'il s'inscrit dans un ensemble lui-même porteur de récits.

---

<sup>513</sup> Voir le texte de Mélanie Boucher « De la nourriture chez Claudie Gagnon » pour plus d'information sur la symbolique des aliments utilisés par l'artiste. BOUCHER 2009, p. 99-107.

## CHAPITRE 4

### LA RECHERCHE : LES MATÉRIAUX TROUVÉS ET DONNÉS

#### 4.1. L'investigation par le rassemblement du monde matériel

All commodities have social, technical, cultural and economic biographies; they mean different things to different people at different times and in different places.<sup>514</sup>

La récupération d'objets de seconde main par les artistes, comme nous venons de le voir, est une étape liée à leur circulation. Celle-ci nous amène du côté de leur histoire biographique et montre comment les objets sont construits culturellement, prenant différentes significations selon les contextes où ils s'insèrent. Leur passage d'un lieu à un autre participe à construire leur valeur, tout comme à tisser un réseau de relations entre les individus qui les possèdent et les manipulent, un fait que nous aurons plus largement l'occasion d'étudier dans cette dernière partie et qui offre une perspective se situant bien loin de l'économie du gaspillage tant les biens entrent dans divers réseaux de redistribution et d'échange. La circulation des objets, dont l'un des plus illustres penseurs fut sans aucun doute Marcel Mauss (1950) avec sa théorie sur le don, serait à la base même des sociétés et témoignerait de leur capacité à créer des liens (Miller 2010).

L'emploi d'objets ayant d'abord appartenu à d'autres nous transporte par ailleurs dans une économie informelle où les règles, les lieux, les modalités d'acquisition et la valeur d'échange répondent à d'autres impératifs (Gregson et Crewe 2003). Pour leur approvisionnement en objets de toutes sortes, nous pouvons certainement présumer que Claudie Gagnon, de même qu'Emilia Kabakov qui assume la logistique des installations d'Ilya Kabakov et signe désormais les œuvres, fréquentent régulièrement

---

<sup>514</sup> GREGSON et CREWE 2003, p. 170.

les marchés de seconde main et autres lieux de vente spontanées tenus par des particuliers. L'utilisation de biens usés à des fins artistiques implique ainsi de recourir à d'autres réseaux de distribution et exige un certain investissement dans la sélection même des items<sup>515</sup>. Ce qui est plus particulièrement visible dans le cas de pratiques artistiques où la collecte des objets devient partie intégrante de l'œuvre et confère un rôle de premier plan à leur recherche.

Avec ce quatrième et dernier chapitre, nous allons poursuivre l'exploration des biens usés et de seconde main utilisés dans les pratiques artistiques, mais en nous intéressant cette fois aux objets trouvés en cours du processus de création des œuvres et dont les modalités d'acquisition, plus précisément la fouille et la collecte, sont au cœur du sens même des œuvres. Si d'emblée le terme d'objet trouvé est associé au surréalisme, comme au procédé du ready-made, ceux que nous observons dans le travail des artistes traités dans ce chapitre proviennent souvent de l'exercice d'enquêtes qu'ils mènent eux-mêmes et qui impliquent l'intervention de tiers. Un phénomène qui se situe certainement à l'opposé des flâneries que faisaient les artistes du surréalisme dans les marchés aux puces au début du siècle, ou encore de la fréquentation des sites de ferraille et des dépotoirs par les artistes américains au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Il est d'ailleurs intéressant de l'inscrire dans la suite du tournant ethnographique de l'art contemporain identifié par Hal Foster (1997) dans les années 1990, où l'historien de l'art relevait un nouvel intérêt et engagement de la part des artistes à travailler en collaboration avec des communautés culturelles et des individus extérieurs au milieu artistique. L'artiste, selon Foster, s'associait et s'engageait désormais envers un « Autre culturel et/ou ethnique », délaissant ainsi un certain paradigme dans lequel évoluaient les avant-gardes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui, pour leur part, ont fait « cause commune » avec le prolétariat<sup>516</sup>. Nous

---

<sup>515</sup> Les besoins des artistes en objet engageraient leur recherche constante et celle-ci prendrait parfois la forme de chasses aux trésors tant leurs critères peuvent parfois être précis.

<sup>516</sup> FOSTER 1997, p. 447.

pouvons penser que c'est dans cette optique que les avant-gardes ont utilisé des matériaux pauvres issus de la vie quotidienne et reconnaissables par tous, dont la culture matérielle faisait notamment partie comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre.

Les pratiques artistiques auxquelles nous nous intéresserons ici s'inscrivent dans cette lignée et concernent des démarches rattachées à un travail de recherches et de découvertes. Sans aller du côté de l'art relationnel qui mettrait la relation développée avec des individus au centre de la proposition artistique (Bourriaud 2001), ni du côté d'un art contextuel où la question du lieu et de la situation rencontrée dans le « réel » deviendraient les termes essentiels (Ardenne 2002), les pratiques considérées, plus précisément celles de Mark Dion et de Raphaëlle de Groot, relèvent à la fois de l'intervention *in situ*, de la collaboration et de la performance, produisant, suite à leur exercice, une documentation visuelle et une collection d'objets<sup>517</sup>. Deux cas de figure qui s'inscrivent ainsi dans des pratiques où le processus prévaut et devient une expérience étalée dans le temps et dans l'espace, où compte autant, sinon plus, la démarche engagée que le « produit » final<sup>518</sup>.

La collecte d'objets et des informations qui s'y rattachent se trouve en réalité tout indiquée pour engager une démarche dans un espace donné et susciter la participation de volontaires ou d'individus rencontrés sur place, créant des œuvres qui prennent la forme de véritables projets et qui font usage de procédures variées. L'identification d'une problématique, la définition d'un emploi du temps et la mise au point d'étapes à suivre, sont autant de paramètres avec lesquels travaillent ces deux artistes. Car Dion et de Groot s'imposent certaines contraintes dans leurs démarches qui ont souvent pour modèle les sciences humaines. Plus précisément, ils en reprennent les

---

<sup>517</sup> Le travail de ces deux artistes ne se limite pas à la constitution de collections, mais pour les besoins de notre thèse nous retiendrons essentiellement cet aspect.

<sup>518</sup> On parlera à leur égard de « process art » ou encore de « process-oriented art ».

outils (collectes de données, fouilles, terrains ethnographiques, consultation d'experts) et procèdent par étapes, la première phase de leur investigation étant de prélever et de colliger des éléments jugés significatifs. L'opération, que le terme « collecte de données » désigne, montre ainsi des pratiques qui allient cueillettes scientifiques et artistiques. Les ensembles matériels qui en résultent permettent d'accéder à l'exercice qui les a mis au jour comme aux données manipulées par les artistes. Pour décoder la culture matérielle qui s'y trouve rassemblée, il faut par conséquent tenir compte des différents moments de la recherche qui participent à la signification de ces ensembles. Contrairement au procédé de l'installation qui édifie littéralement un monde par son utilisation des objets, nous verrons que les pratiques processuelles à défaut d'en construire un nouveau, transposent les mondes dont elles proviennent.

#### **4.1.1. La collecte, la collection**

Le geste de colliger des objets qui ne sont pas au premier abord nécessaires à notre survie est effectué depuis bien longtemps et en fonction de motivations diverses (Pomian 1987, Belk 2001). Selon son orientation de départ, la collecte est un procédé qui va privilégier certains types d'artefacts et d'écofacts. Elle est d'ailleurs une activité orientée vers le « à venir » : « to collect is to set up an agenda for future action for oneself.<sup>519</sup> » Comme s'il s'agissait d'une première étape et que le sens des objets réunis allait découler de leur traitement. Indéniablement liée à la recherche dans sa forme même, la collecte suppose la réunion d'une documentation, l'articulation d'hypothèses, la conduite d'enquêtes, l'organisation de déplacements et de fouilles, et implique un ensemble de travaux qui visent à faire progresser une

---

<sup>519</sup> DANET et KATRIEL 1994, p. 224. Notons néanmoins que par le passé, c'était la distance dans le temps ou dans l'espace qui rendait les objets désirables pour les collectionneurs, comme ce fut le cas à la Renaissance avec les voyages des explorateurs (SCHNAPPER 1988, POMIAN 1987).

certaine connaissance par le compte rendu des expériences menées et l'interprétation des spécimens rapportés.

Collecter, mettre à part, amasser, organiser sont autant de gestes liés à la recherche et, dans le présent cas, signalent un état de réceptivité intimement lié à la constitution de collections, au sens où il s'agit pour les artistes d'acquérir et de conserver des objets formant des ensembles. La conservation, nous le verrons plus loin, est un terme clé pour comprendre ces pratiques. Mais pour revenir à notre sujet, la collection, disons que cette activité fait appel à un ensemble de procédures et de méthodes héritées d'une longue tradition (Pearce 1992) suscitant une expérience, tout en représentant une force d'investigation (Changeux 1984) et cela, peu importe la nature des objets réunis. Les pratiques que nous verrons dans ce chapitre vont abondamment puiser dans ce répertoire d'activités et reprendre, dans leur collecte et leur organisation de la culture matérielle, le mandat même de la collection : à savoir rassembler des objets et les extraire du circuit des activités utilitaires et économiques, pour les exposer au regard (Pomian 1987). Les artistes vont ainsi rapporter et préserver des artefacts sélectionnés qui, en plus d'être montrés, seront propices à divers emplois.

À l'inverse des pratiques de Claudie Gagnon et d'Ilya Kabakov, pour qui les objets de seconde main sont prisés pour l'authenticité de leur vécu, ou leur apparence, et appropriés à travers des installations, ceux que nous retrouvons chez Raphaëlle de Groot et Mark Dion sont davantage de l'ordre des sémiophores, pour reprendre un néologisme de Krisztof Pomian (1987). Un terme qui désigne des objets « dotés d'une *signification*<sup>520</sup> », celle-ci pouvant par exemple provenir des souvenirs qui leur sont associés ou des mondes qu'ils représentent, méritant pour cette raison d'être mis hors d'usage et d'être conservés comme objets de collection (Danet et Katriel 1994), un transfert de contexte qui participe à déterminer, construire et fixer leur valeur. Il

---

<sup>520</sup> POMIAN 1987, p. 42.

s'agit donc d'objets qui suscitent un autre type de comportement puisque leur utilité n'est plus ce qui les définit d'emblée.

Notons par ailleurs que ce n'est qu'à partir des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles que les objets usuels et anonymes sont entrés dans la sphère du collectionnement et qu'une démocratisation s'est progressivement instaurée, favorisant les manifestations populaires qui n'ont cessé de s'accroître, la collection étant aujourd'hui un véritable phénomène de masse : « the range of articles considered collectibles by different subgroups of society also continues to expand and proliferate. Mass production, growing world affluence, and the spread of consumer culture have made it possible for collecting to become a truly mass phenomenon.<sup>521</sup> » Cette activité largement répandue<sup>522</sup> a d'ailleurs été instrumentalisée par des entreprises qui ont voulu exploiter ce désir en produisant des *instant collectibles*, c'est-à-dire des objets prêts-à-collectionner et mis en vente comme tels (cartes sportives, timbres, jouets en éditions limitées dans les grandes chaînes de restauration rapide, etc.)<sup>523</sup>. La marchandisation de la collection détermine une nouvelle manifestation dans son histoire<sup>524</sup> et révèle comment ce n'est plus nécessairement la possession de l'objet rare qui est la fin idéale de l'appropriation par la collection (Baudrillard 1968), ni la cueillette de curiosités naturelles et la thésaurisation de biens précieux (Pomian 1987) qui retiennent l'attention, mais bien tous les types d'objets pouvant susciter un intérêt et être dotés d'une signification pour un individu particulier<sup>525</sup> et s'avérant même une

<sup>521</sup> BELK 2001, p. 53. Voir aussi PEARCE 2002.

<sup>522</sup> Un tiers de la population dans les pays capitalistes dont les citoyens ont un niveau de vie relativement élevé collectionnerait (BELK 2001).

<sup>523</sup> BELK 2001, p. 57, ROBERTS 1990 et SLATER 2001. Voir aussi à ce sujet Slater, Janet S., *Trash to Treasure : a Qualitative Study of the Relationship between Collectors and Collectible Brands*, thèse, Syracuse University, 1997.

<sup>524</sup> Les collections prêtes à acheter dénaturent cependant l'acte même de collectionner fondé sur le plaisir de la recherche et de la découverte, et requérant habileté et savoir dans l'acquisition des objets (BELK 2006).

<sup>525</sup> À ce propos Susan Pearce (1992) relevait que les objets collectionnés étaient en règle générale de fabrication contemporaine et relativement abordable économiquement.



stratégie de fidélisation des consommateurs. Devant une telle démocratisation, et en regard de l'abondance de la culture matérielle dans laquelle nous vivons, la collection comme forme et stratégie artistiques n'en semble que plus conséquente et découle probablement de cette nouvelle relation au monde des objets amenée par la société de consommation (Belk 2001) et qui a fait du collectionneur, le consommateur ultime (Slater 2001).

#### 4.1.2. La collection comme procédé

Pour l'étude des pratiques que nous aborderons ici et leur transformation des objets collectés en sémiophores, il nous apparaît pertinent de noter les différents aspects qui sont à l'œuvre au sein de l'univers de la collection. Les artistes en reprennent la plupart des rituels et font en sorte que les ensembles d'objets qu'ils réunissent soient considérés comme tels : « collectors must create and follow *procedures* for cultivating collection. This procedures relates to the ways in which new objects are acquired, the care and display of objects, and the place of collecting in individual's lives.<sup>526</sup> » Cette remarque invite à observer autant le procédé de collectionnement des objets que la place qu'il occupe au sein des démarches artistiques.

La collection implique nécessairement l'idée du rassemblement d'un certain nombre d'items (Pomian 1987), dont l'ampleur est tributaire de toutes sortes de conditions : « Car, en général, le nombre d'objets qui forment la collection dépend du lieu où ils s'amassent, de l'état de la société, de ses techniques et de son mode de vie, de sa capacité de produire et de stocker le surplus [...].<sup>527</sup> » Des facteurs logistiques et matériels qui entrent certainement en jeu dans les collections constituées par les artistes, dont la taille est tributaire de leur capacité à les conserver et à en prendre soin. Mais au-delà du nombre d'items qu'il est possible de réunir, la création

<sup>526</sup> DANET et KATRIEL 1994, p. 225.

<sup>527</sup> POMIAN 1987, p. 19.

d'ensembles d'objets en quantité implique une sélection selon une méthode de tri qui départage ce qui est recueilli de ce qui ne l'est pas (Marcoux 2001), attribuant une valeur à ce qui est acquis et conservé. Le collectionnement est à vrai dire un procédé qui implique une série d'étapes et qui s'inscrit dans une suite de gestes et de décisions qui « transforment l'objet en un bien symbolique » (Lacroix 2002). C'est une activité dynamique qui nécessite une gestion face aux enjeux qui peuvent échapper au sujet qui la constitue (Marcoux 2001b). La collection apparaît toujours dans une certaine relativité, car ses retombées restent pour la plupart du temps inconnues au moment de sa constitution (Lacroix 1999). C'est à force de transformations, de manipulations et de recherches qu'elle acquiert une valeur.

Bien que les définitions de la collection puissent varier selon l'angle pris par l'auteur, ce qui s'y recoupe et qui est pointé dans tous les cas est son processus dynamique. Jean Baudrillard (1968) souligne que la collection est un phénomène culturel qui réunit des objets « assortis de projets » et renvoie à des interactions humaines. Pour Krysztof Pomian (1987), la collection consiste en un ensemble d'objets maintenus hors de la sphère économique, protégés et exposés au regard; alors que selon Russell Belk (1988 et 2001), la collection est vue comme un processus passionné qui retire les objets de leur usage et devient un outil de socialisation. La collection signale ainsi un usage, implique des individus et appelle un lieu.

La réunion d'objets, tant à une échelle individuelle que collective, implique également un ordre, car les possessions requièrent une attention (Marcoux 2001b), un travail et un soin (Stewart 1984). Des déplacements s'opèrent comme nous l'avons vu à travers des étapes de tri et de sélection, mais aussi en termes de l'ordonnancement et du classement des éléments qui, en quantité grandissante, pose le problème de leur organisation (Lacroix 2002). La catégorisation est une étape cruciale dans ce désir d'ordre, car si l'objet ou la donnée recueillie peut être apprécié pour plusieurs raisons à la fois (esthétique, historique, documentaire), l'interprétation est tributaire de la

catégorie qui lui sera assignée (Lacroix 2002). L'inventaire, le catalogage ou l'indexation apparaissent à première vue comme des procédés anodins, mais c'est en revanche leur établissement qui détermine l'utilisation qui pourra être faite de l'objet retenu. Tout ensemble d'objets demande ainsi une forme d'organisation et certaines disciplines, les sciences naturelles notamment, effectuent des collectes de spécimens en regard des systèmes de classification qui leur sont préalablement associés. Ces catégories régissent un groupe donné (insectes, plantes, etc.), car les critères d'identification précède l'observation du matériel (Erwin 1975). Cette caractéristique qui ne s'applique pas nécessairement à la collecte artistique qui peut déduire la signification après coup. La classification des objets tient également une place déterminante dans la production d'œuvres qui recourent aux procédés de collecte et nous verrons comment les artistes l'utilisent.

L'organisation des données et des objets répond par ailleurs à différents besoins (Defert 1982), venant créer un ordre qui se substitue à l'origine des spécimens. Le système de classification participe à construire la collection, et interroger ses principes d'ordonnance c'est commencer à discerner son sujet (Stewart 1984). La classification instaure une narration et crée de cette façon un nouveau contexte à la matière collectée, chacun des éléments venant prendre sens par sa juxtaposition aux autres. Relever les caractéristiques communes des données, trouver les catégories appropriées et créer une codification pour s'y retrouver sont différents moyens qui entrent en jeu à cette étape. Chaque discipline recourt à son propre système de classification pour ses collections (Bergeron 1996, Chenhall 1975), procédant à l'aide de l'observation directe des spécimens pour déterminer leur catégorie d'entrée dans le cas des sciences naturelles, alors que les systèmes de classification adoptés par les musées des sciences humaines reposent sur la fonction initiale de l'objet, ou encore sur la discipline artistique et la période historique dans le cas des collections d'œuvres d'art. Les systèmes de nomenclature diffèrent donc selon l'instance disciplinaire qui

est derrière le rassemblement et les artistes manipuleront ces méthodes afin de proposer une nouvelle lecture des modes de constitution de la culture.

L'organisation de la culture matérielle mobilise aussi d'autres systèmes que ceux reliés à la connaissance scientifique. Citons en ce sens les travaux de Claude Lévi-Strauss qui, dans *La pensée sauvage*, identifie un même exercice de nomination du monde chez « l'indigène ». Ainsi, les classements observés chez les populations éloignées renvoient également à des regroupements, à un ordre de l'univers, à des décisions au sujet des choses que l'on peut regrouper. L'auteur montre comment le classement débute bien souvent par la taille, la couleur, voire la forme des éléments et utilise parfois différents critères dans une même situation. Les « classificateurs concrets » associés aux animaux, aux plantes et à leurs propriétés physiques cohabitent avec des « classificateurs abstraits » qui réfèrent quant à eux à des idées. Les objets collectés diffèrent d'une époque et d'un contexte géographique à l'autre, mais l'obligation de les organiser et de les répartir est un fait constant, montrant ainsi l'importance d'avoir une pensée faisant usage de lieux communs où ranger les choses et dont les chambres des merveilles et autres cabinets de curiosités faisaient état aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Falguières 2003a).

Bien que les dispositifs de classification puissent être de nature arbitraire, l'idée qui s'y rattache est celle d'une compréhension qui va catégoriser, peser, comparer, rapprocher pour mieux saisir et articuler la diversité de la culture matérielle rassemblée. Une approche que nous retrouverons certes chez Mark Dion et Raphaëlle de Groot pour qui le classement de la matière collectée est un élément important de la démarche artistique et s'avère parfois effectué comme une activité de repli, ou du moins de réflexion, avant d'entamer une nouvelle opération. À cet égard Georges Perec raconte dans *Penser/Classer* (1985), comment le début ou la fin d'un travail entraîne un nouveau rangement de son bureau et que c'est là une opération rarement accomplie à tout hasard.

Les systèmes de classification sont ainsi très nombreux dans le quotidien, et ils appellent la mobilisation de différents codes et de certaines règles pour que le repérage soit possible, cela, autant au supermarché qu'à la bibliothèque ou dans l'espace domestique. La pratique de l'ordre a finalement une visée utilitaire essentielle, les systèmes de classification étant, comme le souligne Igor Kopytoff, les ressources mêmes d'une culture :

We can accept, with most philosophers, linguists, and psychologists, that the human mind has an inherent tendency to impose order upon the chaos of its environment by classifying its contents, and without this classification, knowledge of the world and adjustment to it would not be possible. Culture serves the mind by imposing a collectively shared cognitive order upon the world which, objectively, is totally heterogeneous and presents an endless array of singular things. Culture achieves order by carving out, through discrimination and classification, distinct areas of homogeneity within the overall heterogeneity.<sup>528</sup>

Mais si la collection appelle un système d'organisation, l'endroit où elle est logée joue pour beaucoup dans sa définition. Susan Stewart illustre particulièrement la problématique de l'espace qu'elle requiert : « The collection relies upon the box, the cabinet, the cupboard, the seriality of shelves. It is determined by these boundaries, just as the selves is invited to expand within the confines of bourgeois domestic space.<sup>529</sup> » Ce qui nous conduit à considérer l'importance de l'infrastructure matérielle et de son rôle dans le déploiement des collections. Il ne faut pas oublier que si les catégories de la pensée aident l'organisation de grande quantité d'objets, le lieu où ceux-ci s'amassent est tout aussi déterminant (Pomian 1987). Une réalité que nous pourrions également observer dans nos études de cas où le déploiement des objets colligés sera des plus révélateurs. Ainsi, le contexte de présentation des objets, ce dont ils sont entourés, de même que le programme où ils s'inscrivent va participer à construire leur sens.

---

<sup>528</sup> KOPYTOFF 1986, p. 70

<sup>529</sup> STEWART 1984, p. 157.

Les procédés de collecte que nous verrons dans ce chapitre mobilisent différentes stratégies dans la gestion et l'interprétation des objets réunis. Les artistes vont aussi prendre soin de consigner les informations et récits les entourant. Outre l'ordre scientifique et l'ordre pratique du quotidien que nous venons de voir, la pratique d'un ordre plus individuel lié à la mémoire, c'est-à-dire aux souvenirs et aux motifs provenant d'expériences subjectives et solitaires est également à l'œuvre. C'est d'ailleurs un des principes d'ordre les plus prisés chez les particuliers qui vont organiser leur collection en relation avec leur histoire personnelle et les événements qui l'ont marquée (Pearce 2002). Cela donne lieu à des accumulations d'images, de documents et de récits, où l'œuvre devient un espace d'enregistrement. Le passé, proche ou lointain, se met ainsi au service de la collection (Stewart 1984), et lui confère un autre type d'authenticité, au sens où il atteste d'une expérience vécue : « Those important things take on their value from their association to events that are constitutive of the person.<sup>530</sup> » C'est donc moins l'objet conservé qui importe parfois, que l'événement ou le souvenir auquel il réfère et qui nous indique encore une fois que nous sommes en présence de sémiophores.

La collection créée par le rassemblement d'objets trouvés est explorée dans ses différentes composantes par les artistes. Le rapport à l'institution muséale, autant comme modalité de présentation que de conservation, est un autre aspect qui sera d'ailleurs relevé. Ainsi l'exposition est une condition nécessaire à la collection dont la montre est un terme essentiel. Une collection qui ne serait aucunement visible s'apparenterait davantage à un dépôt et demeurerait une activité incomplète sans le désir de l'exposer (Pomian 1987). Sous ses multiples formes, l'exposition est un acte public qui a pour fonction de présenter une chose, mais elle est au même moment une méthode d'élaboration, de mise en forme et d'interprétation de cette chose qu'elle

---

<sup>530</sup> MARCOUX 2001b, p. 72

présente : elle est un langage dont l'objet n'en est qu'un des éléments (Hainard 1989). Qu'il s'agisse d'exposer des idées ou d'exposer des artefacts, c'est, dans chacun des cas, offrir des éléments de reconnaissance pour la compréhension. L'exposition serait en fait une stratégie culturelle qui, bien qu'elle existait déjà à l'Antiquité, s'est mise en place d'une manière plus systématique vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition des expositions universelles et agricoles. L'exposition est un média de la présence (Montpetit 1992) au sens où elle réunit des objets et des spectateurs et qu'elle met « en contact », comme le précise Jean Davallon (1992).

L'exposition représente en fait le moment culminant de l'acte de collectionner et une étape où de nombreuses interrogations surgissent en regard de leur sélection, de l'articulation des objets, de leur accrochage, de leur mise en contexte, de leur éclairage comme de leur identification. La création de relations entre les choses donne forme à une présentation inédite et le mobilier utilisé pour la mettre en espace marquent tout autant la perception des spécimens réunis.

Si le musée est un espace public de dialogue, il est également un espace normatif, codé et sacralisant. Sa permanence, qui en est une caractéristique essentielle, contribue à en faire un espace distinct du monde quotidien. Les artistes qui en reprennent le modèle dans leurs œuvres utilisent à leur compte sa rhétorique et son pouvoir, ce qui a pour effet de remettre en question son apparente neutralité. Le musée crée ainsi différentes réalités à l'aide de l'exposition, différentes illusions par ses mises en espace et présente autrement le monde dans lequel nous vivons. Une démarche dont tous les musées fictifs et personnels créés depuis les années 1970 ont voulu rendre compte. En travaillant avec des collections d'objets, les artistes que nous verrons ici vont d'une part, interpeler l'exposition muséale comme mode de présentation et s'inscrire à la suite des travaux de leurs prédécesseurs, mais ils vont également et davantage convoquer son arrière-scène en s'intéressant à une partie moins visible du travail : celle de la conservation des objets. Cela, dans la réalisation



de projet où la collaboration de participants deviendra une nouvelle modalité. Les réserves, les laboratoires de recherche, les index, les listes seront tour à tour fouillés et investis par eux, inscrivant dès lors toute une part de réflexivité dans leurs collectes, leurs manipulations et leurs traitements des objets.

Comme nous pouvons le voir, le geste de collectionner et de conserver des objets constitue pour le moins une activité extrêmement ritualisée et renvoie à un attachement profond à la culture matérielle. En fait, ce désir s'avère quelque peu paradoxal dans le monde actuel lorsque nous le juxtaposons à la consommation courante. La collection contredit l'idée de la société du gaspillage et du lien superficiel que nous aurions aux choses. Cela, même si de l'avis de Russell Belk (2001), collectionner est un autre type de consommation, au sens où celle-ci consiste également à acquérir, à posséder et à disposer d'objets ayant une certaine valeur. La différence résiderait dans le fait qu'il s'agit dans ce type de relation aux objets de les conserver et de les préserver, comme s'il y avait dans cette sphère une certaine immunité contre le phénomène de la mode. Avec la collection, les objets sont singularisés et dé-marchandisés (Belk 2006) dès leur entrée, c'est-à-dire qu'ils sont retirés de l'usage et placés au sein d'un ensemble, ce qui de l'avis de Krzysztof Pomian révèle une « manière tout à fait singulière de se comporter à l'égard d'un objet qui consiste à n'en rien faire, mais uniquement à le regarder.<sup>531</sup> », mais aussi à les interpréter ajouterions-nous, car les objets ont désormais une fonction symbolique. Ainsi, nous verrons dans les prochaines pages ce qu'en feront les artistes dans leur pratique de la collection où, assurément, une part importante de leur création consistera à en réinventer les utilisations tout en démontant ses rouages.

---

<sup>531</sup> POMIAN 1987, p. 19.

#### 4.2. Mark Dion : la collecte scientifique comme procédé plastique et performatif

[...] my life has just been made miserable by eBay and the Antiques Road Show. Everyone in every remote little place with drugstore thinks they have a Da Vinci sketch or something; it has made it really difficult to prospect, and that aspect of the treasure hunt is important to me. I don't like going on eBay to buy things; it isn't my style. I work a lot with helpers on different things, but I can't send someone out to collect things.<sup>532</sup>

La démarche de l'artiste américain Mark Dion (né en 1961) s'apparente à celle d'un scientifique qui, dans l'exercice de sa profession, serait amené à se déplacer de par le monde pour réaliser différents terrains de recherche et en présenter les résultats<sup>533</sup>. Ce que nous retrouvons dans ses œuvres provient la plupart du temps de recherches qu'il a menées et déploient quantité de spécimens et d'artefacts trouvés sur place ou en d'autres lieux qu'il visite, dont les réserves muséales et les magasins de vente au détail. L'artiste s'intéresse plus particulièrement aux « archétypes de classification<sup>534</sup> » et les examine en reprenant à son compte différents modèles. Le cabinet de curiosités, le musée d'histoire naturelle, l'expédition scientifique, le terrain archéologique et même le vivarium, sont récupérés autant comme forme que comme structure d'organisation et contexte institutionnel menant à la connaissance du monde naturel<sup>535</sup>. L'univers que dépeint un monde matériel associé au « savoir » et que

<sup>532</sup> Mark Dion dans MARSH et DION 2009, p. 50.

<sup>533</sup> La démarche de Mark Dion se situe en fait entre la fiction et la réalité, tant les projets qu'il réalise mobilisent de véritables méthodes d'enquêtes scientifiques, mais relève à la fois de la mise en scène : « Mark Dion prend en considération l'horizon d'attentes du regardeur, mais un regardeur tout autant imprégné de *National Geographic* ou de *L'Odyssée* du commandant Cousteau que de littérature scientifique savante. [...] Si Dion aime détourner les mythologies scientifiques et leur iconographie, c'est qu'elles reflètent l'imaginaire collectif. » (PUGNET 2009, p. 11).

<sup>534</sup> MANGION 2007, p. 46.

<sup>535</sup> Il s'agit d'un type de pratique qui demande un véritable engagement de la part de l'artiste en termes de temps requis pour la préparation des projets qui sont souvent multiformes et s'échelonnent dans la durée. Miwon Kwon (1997) en aborde les difficultés dans une entrevue qu'elle réalise avec l'artiste et remarque qu'un travail tout aussi exigeant se répercute du côté

l'artiste réarticule au moyen de vitrines et de cabinets de présentation, reproduisant autant les laboratoires de recherche que les musées dits scientifiques. Le musée est pour l'artiste une forme artistique en soi et il s'applique à le reproduire dans ses œuvres pour en soulever l'aspect idéologique et montrer comment les valeurs dominantes sont véhiculées dans les systèmes de classification (Kwon et Dion 1997). La taxonomie, qui rompt avec la tradition des cabinets de curiosités et survient avec l'instauration d'un ordre plus systématique qui apparaît au Siècle des Lumières, devient chez lui un système de représentation culturelle qui modèle notre compréhension de la nature et de la culture matérielle (Mangion 2007, Marsh et Dion 2009). Le véritable matériel de l'artiste est en fait les collections d'artefacts vues comme preuve et objectification de savoirs scientifiques faisant autorité (Buchli 2002).

#### **4.2.1. Le musée comme point de chute et comme modèle**

Le musée, comme lieu de présentation, permet à Mark Dion de saisir la manière de penser d'une époque par l'organisation qui y règne et, comme il le dit, où l'apprentissage se fait à travers les objets eux-mêmes (non leur image ou leur reproduction) et à travers les relations qu'ils tissent entre eux<sup>536</sup>. Ce fut le cas notamment avec l'exposition *The Natural History of the Museum* qu'il a présentée au Carré d'art – Musée d'art contemporain de Nîmes en 2007, qui reproduisait le parcours classique des musées d'histoire naturelle (Cohen 2007) par la réunion de quantité de spécimens dont certains lui appartenaient, alors que d'autres étaient

---

du critique qui, pour suivre le travail, doit rassembler des fragments d'information pris ici et là, et suivre le projet sur une période relativement longue (KWON et DION 1997).

<sup>536</sup> L'artiste voit en fait le musée comme une œuvre d'art totale, disant plus loin : « It is one very precise composition, one total artwork, where architecture, fine arts, museum display, science, woodworking, and furniture building all have to form one thing. » (MARSH et DION 2009, p. 40).

empruntés dans les collections locales<sup>537</sup>. Cette œuvre qui, à l'instar d'un grand nombre de ses réalisations, s'inscrit dans la suite des pratiques artistiques assimilées à la critique institutionnelle<sup>538</sup> et qui, dans son cas, prend pour objet le musée d'histoire naturelle plutôt que le musée d'art. Selon Marion Endt (2007), ce déplacement souligne une nouvelle compréhension de cette fameuse « critique institutionnelle » par la relation symbiotique et coopérative que l'artiste crée avec le musée<sup>539</sup>, où ce qu'il veut nous faire voir, ce sont les « arguments de vente » de l'institution muséale qui reposent sur l'historicité des objets présentés et sur l'expertise de ses conservateurs. Mark Dion prend ainsi pour objet d'investigation autant le travail sur les collections et leur présentation, que celui de la recherche scientifique comme pratiques d'élaboration des connaissances (Endt 2007).

Sa démarche prend la forme de projets collaboratifs, de performances et d'installations où l'utilisation de la culture matérielle est prépondérante. En ce sens, l'exposition *The Natural History of the Museum* se propose comme une installation où l'artiste a porté un soin particulier au choix du mobilier de présentation :

Les bureaux en bois disputent leur place à de grandes étagères vitrées contre lesquelles des armoires peuvent servir de bibliothèques. On y trouve aussi des escaliers isolés, des échelles appuyées contre des murs, des chaises et des tabourets, des lampes, des instruments et des outils, des vêtements, des malles, des caisses et des cartons, des bidons métalliques, des sacs de toutes sortes, des boîtes, des bocal ou des flacons.<sup>540</sup>

---

<sup>537</sup> L'exposition a notamment circulée dans deux autres lieux en Europe et dans chacun des cas, l'artiste a complété ses propres ensembles avec les spécimens des collections locales. Voir le communiqué émis par l'institution disponible sur son site. En ligne :

<<http://www.cnap.fr/mark-dion-natural-history-museum>>. Consulté le 30 septembre 2013.

<sup>538</sup> Une remarque qui provient de Benjamin Buchloh. Voir son article « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, vol. 55, hiver 1990, p. 105-143.

<sup>539</sup> Au sens où l'artiste s'associe la collaboration de musées pour la réalisation de ses projets où chacun est un partenaire à part égale (ENDT 2007).

<sup>540</sup> MANGION 2007, p. 46.

Ce relevé du mobilier de présentation et du déploiement des outils de recherche, souligne comment la reproduction de l'ordre propre au musée réside en partie dans son ameublement (Pugnet 2007). Nous y retrouvons une utilisation prépondérante d'artefacts de la culture matérielle qui se rapportent aux activités d'étude et de rangement et qui incarnent dans ce cas-ci toute l'activité humaine sous-jacente à la démonstration muséale et dont le point de départ est, sans contredit, la collection des objets et des spécimens et la nécessité de les ordonner. Une tâche dont il se donne le mandat dans ses projets qui prennent la forme de terrains<sup>541</sup> et dans lesquels il se décrit comme un performeur-chercheur (Mangion 2007). Se disant également chineur et acheteur<sup>542</sup>, l'artiste endosse à d'autres occasions les figures de l'entomologiste, du naturaliste et de l'archéologue pour réaliser ses collectes d'objets qui, sous le revers de la science, deviennent des performances : « Bien que je ne joue pas vraiment, au sens où je n'endosse pas un rôle fictif, j'imité, en reproduisant la méthodologie d'un autre professionnel<sup>543</sup> », dit l'artiste à ce sujet. Il a ainsi recours à l'outillage et au cadre matériel associé à l'exercice d'une fonction, où pour reprendre ses mots, il va revêtir « les atours du pouvoir », afin poursuit-il « d'ébranler les certitudes de l'autorité<sup>544</sup> ».

L'œuvre *On Tropical Nature* (fig. 88-91), où il effectue un terrain de trois semaines dans la forêt amazonienne du Vénézuéla, est révélatrice de ses stratégies

---

<sup>541</sup> Des projets qui impliquent dans les faits une recherche sérieuse tant en ce qui est de la documentation à parcourir que des autorisations à obtenir pour investiguer certains sites (Corrin 1997) et dont l'artiste se porte garant.

<sup>542</sup> « Enfin, je n'ai pas d'atelier, pas plus que je n'ai le temps de réaliser mes œuvres. Ce que je fais, c'est acheter des trucs. Certains artistes peignent, certains impriment, d'autres sculptent et moi, j'achète. » (DION 2007, p. 92). Un fait que nous pouvons par ailleurs constater dans les œuvres qu'il a produites avant ses terrains de recherche dans la nature, où son utilisation de la culture matérielle était alors liée la culture de masse. C'est le cas notamment de *Toys 'R' U.S.* (1986), une installation qui reproduit une chambre pour enfant remplie d'accessoires produits à l'effigie des Schtroumpfs et qui montre l'explosion commerciale de ces personnages de bande dessinée.

<sup>543</sup> DION 2007, p. 85

<sup>544</sup> DION 2007, p. 86.

d'appropriation où les emprunts sont fait aux méthodes de recherches scientifiques (Macêdo-Lamb 2003). Avec la collaboration<sup>545</sup> de deux institutions artistiques situées à Caracas, la Sala Mendoza et la Sala RG qui présentent l'exposition *Art Joven en Nueva York* du commissaire José Gabriel Fernandez, l'artiste expédie chaque semaine des caisses contenant des spécimens qu'il recueille sur place et qui, dès leur arrivée, sont déballés pour être présentés sur des tables (Kwon 1997). Celles-ci, au nombre de trois, sont progressivement remplies par les collectes de l'artiste durant toute la durée de l'exposition. Les spécimens prélevés, le matériel d'expédition de même qu'un journal de notes s'y trouvent réunis, alors que les caisses de transport sont placées à proximité. Une documentation qui rend compte de son terrain de recherche et qui se trouve à être manipulée par d'autres personnes. Les employés du musée n'ont d'ailleurs reçu aucune instruction de la part de l'artiste (Corrin 1997) sur la façon de présenter les spécimens et le matériel qui se trouvent répartis entre les trois tables, comme le montre la documentation visuelle.

L'œuvre consiste ainsi autant en la collecte des spécimens qu'en leur présentation sous forme d'installation qui, une fois terminée, rassemble tous les matériaux utilisés durant le terrain de recherche (caisses de transport, instruments, insectes, graines, équipements, vêtements, échantillons de sol). L'artiste offre une dimension du travail rarement présentée par les scientifiques, qui ici prend la forme d'une documentation sur l'expédition menée. L'élément performatif de l'œuvre provient ainsi de l'activité réelle de recherche de l'artiste et se reflète dans l'évolution constante de l'installation à laquelle il ajoute des éléments durant tout le processus. Cette stratégie, de l'avis de Silvana B. Macêdo-Lamb (2003), a pour effet de lier l'espace du musée à celui du terrain de recherche, la jungle dans ce cas-ci, et de montrer combien le cadrage changeant des spécimens collectés en modifie la signification. Car ceux-ci sont interprétés en relation avec l'équipement de recherche placé à proximité, de même

---

<sup>545</sup> Le travail en collaboration est une constante de son travail (BLAZWICK 2001).

que par leur mode de présentation, les spécimens étant tantôt étalés sur une table, tantôt conservés dans des boîtes de culture ou encore épinglés dans un cadre. En juxtaposant les truelles, gants, chemises cartonnées, lampe à l'huile, sacs Ziploc, lotion anti-moustiques et autres contenants de plastique aux spécimens prélevés dans la nature, l'artiste procède à une sorte de mise à plat visuelle en plaçant toutes les composantes de sa démarche à une même égalité. Ce procédé a pour effet de donner une réalité tangible au terrain de sa collecte et de montrer au même moment combien les spécimens deviennent eux aussi des éléments de représentation (Macêdo-Lamb 2003). Ainsi, les éléments rapportés tiennent à la fois de la présence réelle, c'est-à-dire qu'ils sont utilisés pour ce qu'ils sont, mais également de la présence figurée en tant que représentants du discours scientifique et écologique, renvoyant en ce sens à une connaissance de la nature organisée et structurée autour de règles taxonomiques.

*On Tropical Nature* est par ailleurs associé pour Miwon Kwon (1997) à la problématique du *site-specific art*<sup>546</sup>. Dans ce cas plusieurs lieux sont convoqués, celui de la recherche de terrain menée par l'artiste, mais aussi les multiples sites que l'œuvre traverse et rend visibles : la forêt tropicale où l'artiste campe pendant plus de trois semaines pour collecter des spécimens; l'institution muséale où les spécimens sont transportés chaque semaine; le contexte de l'exposition collective et sa thématique où les spécimens sont exposés en tant qu'œuvre d'art et, enfin, le quatrième site celui du discours dans lequel Mark Dion inscrit son œuvre, à savoir celui concernant nos représentations culturelles de la nature et la crise environnementale. L'œuvre est ainsi subordonnée au champ des sciences naturelles qui n'apparaît pas comme une condition préalable à la réalisation de l'œuvre, mais qui s'y trouve plutôt intégrée précise Kwon : « Furthermore, unlike previous models,

---

<sup>546</sup> Un terme largement utilisé aujourd'hui dans le discours pour désigner toutes sortes de pratiques qui sortent du cadre de diffusion et qui prennent en considération les caractéristiques physiques du lieu où l'œuvre se trouve à la fois produite et présentée. Voir à ce sujet l'introduction de l'ouvrage *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity* de Miwon Kwon (2002).



this site is not defined as a precondition. Rather, it is generated by the work (often as “content”), and then verified by its convergence with an existing discursive formation.<sup>547</sup> » Même si le site investi, de même que le cadre institutionnel de diffusion demeurent des paramètres qui importent dans le *site-oriented art*<sup>548</sup>, ce ne sont plus nécessairement ces derniers qui vont être problématisés dans les pratiques et nous voyons comment le site principal du projet *On Tropical Nature* devient celui des sciences naturelles comme champ de connaissances.

Le recyclage<sup>549</sup> des spécimens collectés dans la forêt amazonienne du Vénézuéla se confirme par la réalisation de l'œuvre *The N.Y. State Bureau of Tropical Conservation* (fig. 92-94) présentée dans une galerie new-yorkaise<sup>550</sup> où l'une des caisses de matériels prélevés y est transportée (Kwon 1997). Mark Dion y poursuit le travail d'organisation et de classement, mais il recrée ce qui s'apparente à un laboratoire, laissant de côté l'expédition qu'il a précédemment menée et qu'il a rendue visible par l'exposition du matériel de recherche utilisé. Les spécimens sont cette fois emballés, protégés, numérotés et rangés sur des étagères à proximité desquelles se trouve du matériel d'emballage (caisses vides, contenants, rubans à masquer, rouleaux de papier) et nous entraîne dans l'univers de l'analyse des données

---

<sup>547</sup> KWON 1997, p. 92.

<sup>548</sup> Un autre des termes utilisés pour aborder le *site-specific art* : « Site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related. These are some new terms that have emerged in recent years among many artists and critics to account for the various permutations of site-specific art in the present. » (KWON 2002, p. 1).

<sup>549</sup> CORRIN 1997, p. 65. Avec la quantité de matériels et d'objets que l'artiste déploie à chacun de ses projets, il est très souvent amené à récupérer des composantes de ses œuvres antérieures. C'est le cas notamment des laboratoires qu'il aménage lors de ses fouilles archéologiques et qui au fil des expériences ressemblent de plus en plus à de véritables laboratoires (VILCHES 2007).

<sup>550</sup> L'œuvre fut présentée à la galerie American Fine Arts Co située à New York à l'occasion d'une exposition individuelle de l'artiste, comprenant deux autres œuvres (*Upper West Side Plant Project* et *The Department of Marine Identification of the City of New York (Chinatown Division)*) qui portaient également sur le thème de la taxonomie et du travail de classification fait en laboratoire. Chacune des trois œuvres représentait un bureau et Mark Dion venait y travailler à tous les jours (CORRIN 1997).

et de la conservation.

Dans la série des prélèvements et des collectes sur le terrain, notons également l'œuvre *A Meter of Jungle* (1992), où Dion poursuit l'exploration du « terrain » comme modèle et prélève, comme le titre l'indique, un mètre carré de la forêt amazonienne à Belém di Pará au Brésil (Macêdo-Lamb 2003). Il reproduit dans les faits une expérience qui avait été menée par un naturaliste américain, afin d'identifier et de classifier les insectes que contenait un mètre carré de jungle. Pour y parvenir, il s'adjoint l'aide d'un entomologiste (Mangion 2007). Néanmoins, les invertébrés rapportés sont invisibles à l'œil nu pour la plupart, une réalité qui a certainement pour effet de déjouer les attentes du public devant ce matériel rapporté des profondeurs de la jungle. L'opération effectuée au Museo Arte Moderna de Rio de Janeiro, met en évidence le traitement des données et transforme cette étape de la connaissance scientifique en événement public. Une expérience qu'il a par la suite répétée avec *A Meter of Meadow* (1995) contenant pour l'occasion un fragment de l'écosystème d'une prairie située à proximité de Fribourg en Suisse. Ces deux œuvres annoncent en quelque sorte un important champ d'action à venir dans sa pratique où il s'activera à mettre de l'avant le travail fait sur les artefacts et les spécimens collectés<sup>551</sup>. L'artiste expose le processus scientifique en même temps qu'il s'engage avec le contenu des recherches qu'il mène dans le cadre ses œuvres (Macêdo-Lamb 2003). Il matérialise en fait le procédé même de la recherche et il en ressort un aspect performatif indéniable :

I take raw materials out of the world and then act upon them in the space of the gallery. This process is visible to visitors during the first ten days

---

<sup>551</sup> C'est précisément dans son travail sur les objets que le musée, en tant qu'institution qui collectionne et produit des connaissances, devient intéressant : « But they are hundreds of people in the back rooms working with specimens and artefacts, hidden from public view. That's where the museum is really alive and interesting. They directly address questions like: what is the function of a collection ? Why is it important to name things in the natural world ? The museum needs to be turned inside out – the back rooms put on exhibition and the displays put into storage. » (Mark Dion dans KWON et DION 1997, p. 18).

or so of the exhibition [l'artiste réfère plus particulièrement aux projets que nous venons de nommer, en plus de celui intitulé *A History of Trash Dig*]. I may be going through a pile of leaf litter to sort out the invertebrae, or I may be trying to preserve or identify the material. The process is hard to get a grip because I'm not acting, I'm not a character, I'm not pretending to be someone else. When the collection is complete, when I've run out of the space or raw material or time, the work is finished. Later a collection might be re-opened.<sup>552</sup>

Même s'il emprunte les méthodes appartenant à d'autres disciplines et qu'il revêt parfois l'habit de différentes figures scientifiques, Mark Dion revendique son propre statut d'artiste lorsqu'il manipule des spécimens prélevés dans la nature ou des fragments matériels comme nous le verrons dans le prochain cas d'œuvre. Un statut qu'il met donc de l'avant et qui lui apporte assurément une liberté dans son traitement de la culture matérielle. Nous retrouverons cette caractéristique chez Raphaëlle de Groot qui, elle aussi, conserve et insiste sur son statut d'artiste dans ses projets collaboratifs.

Mark Dion quitte cependant les conventions liées au genre de « l'expédition scientifique » vers le milieu des années 1990, pour aller du côté de la fouille et investiguer cette fois des sites urbains, passant ainsi de l'écologie et des sciences naturelles à l'archéologie. Un déplacement qui positionne sa pratique davantage au niveau des emprunts qu'il fait aux méthodologies scientifiques qu'aux enjeux liés à la conservation de la faune ou à la zoologie<sup>553</sup>. Nous retiendrons pour les besoins de notre analyse l'œuvre *Tate Thames Dig* (1999) qu'il réalise à Londres suite à une commande de la Tate Gallery of Modern Art au moment de son agrandissement. Un projet qui nous apparaît comme un cas exemplaire en termes des différentes phases d'opération menées avec l'aide de participants et qui fait partie de la série de ses

---

<sup>552</sup> KWON et DION 1997, p. 25.

<sup>553</sup> C'est ainsi qu'il dira : « I could engage with a place without having to be the natural history guy. » (MARSH et DION 2009, p. 47).

fouilles archéologiques<sup>554</sup> dans une approche critique de la discipline. L'œuvre s'inscrit dans une démarche liée au *site-oriented art* où, encore une fois, le contenu provenant du site investigué détermine le résultat final, mais le véritable site que vise et interpelle l'artiste est dans ce cas-ci celui de l'archéologie par la reprise et le détournement de ses codes. Sa démarche artistique s'associe à la collecte de données d'une discipline et à sa transmission au sein de l'espace muséal.

#### 4.2.2. Le modèle archéologique comme approche de la culture matérielle

*Tate Thames Dig* (fig. 95-105) est un projet multiforme que l'artiste débute à l'été 1999 avec la collaboration de volontaires<sup>555</sup> pour passer au peigne fin l'estran de la Tamise à marée basse le long de deux tronçons de plage, l'un à Millbank près de la Tate Gallery (aujourd'hui la Tate Britain) et le second à Bankside, à proximité de ce qui est aujourd'hui la Tate Modern (fig. 95-97). Voulant mettre au jour la culture matérielle enfouie sur l'un des sites les plus importants de la ville de Londres, Mark Dion procède à une recherche qui a toutes les apparences d'un terrain archéologique pour trouver des fragments et des objets qui en révèlent l'histoire. Il procède à une collecte qui s'échelonne sur 2 semaines et recueille avec une équipe de participants quantité d'articles (tessons, coquilles d'huîtres, jouets en plastique, dents d'animaux, objets en métal, cartes de crédit, fragments de poupées en plastique, bouteilles de boisson gazeuse, etc.). Un travail méticuleux de nettoyage et de classement prend ensuite place sur l'une des berges où trois tentes, celles-là mêmes dont se servent les

<sup>554</sup> Parmi les réalisations de cette série, nous retrouvons les projets suivants : *History Trash Dig* (1995), *History Trash Scan* (1996), *Raiding Neptune's Vault: a Voyage to the Bottom of the Canals of Venice* (1997-1998) exposé dans le cadre de la Biennale de Venise en 1997 et *Rescue Archaeology* (2000-2004) réalisé à l'occasion des travaux d'agrandissement du Museum of Modern Art à New York (COLE 1999, p. 26; PUGNET 2009, p. 11-12). Une série qui aura pour effet de lui attribuer une nouvelle étiquette, à savoir celle d'artiste-archéologue et qui, chaque fois, impliquera la collaboration d'une institution artistique (PUGNET et DION 2009).

<sup>555</sup> Des personnes provenant pour la plupart des quartiers environnants de l'institution muséale. En ligne : <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669/text-summary>>. Consulté le 3 octobre 2013.

archéologues dans l'aménagement de laboratoires temporaires sur les sites étudiés, sont installées pour faire l'analyse des objets (fig. 98-102).

Les découvertes faites lors de ce terrain de recherche sont en fin de parcours distribuées et présentées dans un meuble à double face de grand format inspiré des cabinets d'histoire naturelle (fig. 103-104) (dont les tiroirs et les casiers peuvent être manipulés) avec, à proximité, les portraits des bénévoles (en tant que coproducteurs), des diagrammes montrant le flux des marées et un casier dans lequel sont déposés les vêtements et les outils utilisés par l'artiste lors de la fouille (fig. 105). Les trouvailles de plus grand format sont quant à elles logées dans cinq grands coffres qui ne font cependant pas partie de cette œuvre<sup>556</sup>. Les fragments sont organisés par types (ossements, verre, poterie, métal, etc.) dans des arrangements qui ne tiennent pas compte de la chronologie. Les objets anciens côtoient les objets contemporains, chacun étant montré comme témoin d'importance égale. Le seul critère de distinction conservé est celui de la provenance des fragments, lesquels restent associés au site où ils ont été trouvés. L'artiste évite ainsi la catégorisation et l'interprétation que nous retrouvons dans la muséologie plus traditionnelle où les objets et les spécimens exposés sont mis en contexte par un discours qui les situe dans le temps. Les visiteurs sont ainsi libres de créer leurs propres associations.

Cette brève description<sup>557</sup> de *Tate Thames Dig* nous introduit à la multiplicité des sites et des étapes que recoupe l'œuvre (travail de terrain, analyse, présentation), une véritable entreprise dont le déroulement et les résultats pouvaient d'ailleurs être affectés par de nombreux facteurs extérieurs (accès au site, implication de l'équipe,

---

<sup>556</sup> Ceux-ci ont été exposés à l'occasion de la présentation de l'installation à l'automne 1999 et l'hiver 2000, mais aucune source depuis n'en a fait mention et ils ne font d'ailleurs pas partie de l'inventaire de la collection de la Tate Modern disponible en ligne : <http://www.tate.org.uk/art/artworks>.

<sup>557</sup> Celle-ci provient essentiellement de la fiche descriptive de l'œuvre mise en ligne sur le site de la Tate Modern. En ligne : <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669/text-summary>>. Consulté le 3 octobre 2013.

budget de réalisation, échéancier, implication de l'institution, etc.<sup>558</sup>). Initiée par la Tate Gallery, l'œuvre faisait partie d'une série de projets artistiques éphémères entrepris durant les travaux de construction :

Rather than parachute this vast institution unannounced into the borough of Southwark, we were anxious to make some introductions. For those who lived and worked in the area, we wanted to start a grass-roots dialogue with contemporary art practice. [...] it was a way of gaining a deeper understanding of the neighbourhood, of celebrating the rich culture and history of the Bankside area. The programme was also reflected a growing tendency which had emerged throughout the 1990s of artists working outside the studio on site-specific projects.<sup>559</sup>

Le projet de Mark Dion, qui donne un rôle prépondérant au public, venait ainsi répondre à un désir de la Tate Modern d'intégrer la communauté environnante et s'inscrit tout à fait dans ce fameux tournant ethnographique dont nous avons parlé plus tôt (Foster 1997). Les collaborateurs de l'artiste sont principalement des adolescents et des aînés, résidant pour la plupart dans South London et les quartiers environnants, ayant été recrutés par le biais de certaines associations<sup>560</sup> et de publicités placées dans les journaux locaux.

Pour la réalisation de ce projet, l'artiste emprunte les méthodes de l'archéologie et de la fouille, plus particulièrement la technique de la prospection pedestre utilisée pour repérer les sites à investiguer (Williams 1999), mais il reprend également une pratique ancrée dans les usages des Londoniens (Blazwick 2001), à savoir celle du *beachcombing* et des *mudlarks* qui, à l'instar des promeneurs actuels, parcouraient les berges au XIX<sup>e</sup> siècle à la recherche d'objets et de fragments précieux à ramasser<sup>561</sup>.

<sup>558</sup> COLES et DION 1999, p. 54.

<sup>559</sup> BLAZWICK 2001, p. 105. L'auteur de l'article, Iwona Blazwick était à l'époque directrice des expositions et responsable de la programmation à la Tate Modern.

<sup>560</sup> Il s'agit de la Blackfriars Settlement, une organisation qui réunit différents organismes de charité et communautaires, ainsi que des groupes d'activités parascolaires pour les adolescents du quartier (BLAZWICK 2001).

<sup>561</sup> Le Museum of London, ainsi que le British Museum abritent d'ailleurs un grand nombre d'objets trouvés sur les berges de la Tamise (WILLIAMS 1999).

Ainsi, durant les mois de juillet et d'août 1999 à raison de deux heures par jour suivant le flot des marées, l'artiste et une équipe de bénévoles passent au crible les plages boueuses de chacune des localisations en ayant soin de ne pas aller au-delà d'une profondeur de 4 pouces<sup>562</sup> pour éviter le risque d'érosion des berges. Des mesures de sécurité qui révèlent l'implication des autorités<sup>563</sup> dans le balisage du projet, étant donné l'impact que peut avoir sa réalisation sur l'écosystème de la Tamise. Une fois les volontaires réunis, une importante étape de préparation au terrain est effectuée, afin de donner le plus d'informations possible aux participants par rapport à l'histoire et aux usages du site. Une étape qui se poursuit avec la rencontre de spécialistes (écologistes, historiens, archéologues, policiers) et qui rassemble un éventail de professionnels amenés à se prononcer sur les découvertes. Le projet de fouille est ainsi accompagné par un important volet pédagogique et produit un partage des savoirs par l'intervention de ces experts qui ont la capacité de poser un regard informé sur les objets réunis. Des centaines et des centaines d'objets ayant abouti dans le fleuve de la Tamise au fil des ans sont ainsi recueillis durant les deux semaines de collecte. L'approche privilégiée est celle qui consiste à collecter tout ce qui attire l'attention. Une méthode qui valorise les intérêts de chacun et qui a pour effet de renforcer le processus collaboratif<sup>564</sup>. Les découvertes varient cependant selon les sites<sup>565</sup>, mais témoignent dans les deux cas de l'intense activité humaine sur les lieux étudiés au fil des siècles.

---

<sup>562</sup> Iwona Blazwick (2001) parle d'une profondeur de 4 pouces dans un article, alors que Robert Williams (1999) fait mention d'une profondeur de 6 pouces dans son analyse. Le détail est certes anodin, mais il montre la difficulté dans la réunion de toutes les informations requises pour aborder le projet.

<sup>563</sup> À titre informatif, plusieurs instances furent impliquées en plus de celle de la Tate dont le Museum of London, le Thames Explorer Trust, l'Institute of Archeology, la Thames River Police et le Port of London Authority (BLAZWICK 2001, p. 108 ; WILLIAMS 1999, p. 78).

<sup>564</sup> « [...] the act of collection reflected the individual faculties and interests of twenty five different people. In microcosm, this is a dynamic with a long history, antiquaries and early archaeologists gathered that which particularly interested them. » (WILLIAMS 1999, p. 79).

<sup>565</sup> Le site de Millbank par exemple est beaucoup plus boueux et difficile à parcourir et révèle une grande quantité d'objets en plastique et de poterie récente, alors que celui de Bankside qui présente un environnement plus calme, laisse découvrir des pièces de céramiques de plus



Le nettoyage et le classement des objets sont ensuite effectués par la même équipe dans trois tentes installées sur les berges<sup>566</sup> à proximité de la Tate Britain. Ces dernières relèvent quelque peu de la mise en scène et créent un exotisme par leur localisation à proximité de l'institution muséale, inscrivant le projet dans un contexte artistique et l'identifiant dès lors comme tel. Pour Iwona Blazwick (2001), les tentes représentent la première partie de l'installation et on y retrouve à l'intérieur des meubles d'entreposage, ainsi que du mobilier (tables, bancs, éclairage) pour travailler avec les objets. L'artiste choisit ainsi de montrer une partie du travail habituellement réalisée dans l'ombre et il en déploie tout l'attirail requis (brosses, sceaux, gants, etc.), révélant comment l'archéologie, en tant que science élaborée, est également une pratique artisanale, voire un travail manuel (Pugnet 2009). Le fait d'installer les tentes à l'extérieur rend ainsi l'opération d'analyse plus visible au public qui est convié à venir assister. L'une des trois tentes est d'ailleurs aménagée comme centre d'interprétation (*Field Center*) et montre le travail en cours sur les objets avec une vitrine dans laquelle sont exposées les trouvailles (*small finds*)<sup>567</sup>, ainsi qu'une carte géographique des sites étudiés et des photographies du processus de collecte. Alors que les deux autres tentes sont chacune dédiées à l'un des sites investigués.

Le nettoyage, l'identification et le classement des données collectées, suivant les techniques archéologiques et légistes<sup>568</sup> sont des procédés auxquels l'artiste porte une grande attention et qu'il tâche de reproduire grâce à la culture matérielle et aux outils rattachés à l'exercice de ces professions. Les blouses blanches portées lors de ce travail de classification en sont un exemple éloquent et participent à l'effet

---

grand format et un grand nombre d'ossements. Voir le texte de Robert Williams (1999) pour plus de détails sur les objets trouvés.

<sup>566</sup> C'est la première fois où l'artiste procède à la classification des données sur le site même de la collecte. Dans ses projets de fouille précédents, celle-ci prend place dans l'espace où est exposée l'œuvre (COLES 1999).

<sup>567</sup> WILLIAMS 1999, p. 84.

<sup>568</sup> À cet égard, plusieurs experts furent consultés dont l'archéologue Colin Renfrew et l'équipe de conservation du Museum of London (WILLIAMS 1999).

d'ensemble dont le sujet est de reproduire l'archéologie comme une discipline qui ordonne le monde environnant. Chacun des participants doit ainsi prendre une boîte de spécimens non triés, les laver de leur boue avec de petites brosses et attendre leur séchage complet avant de les trier par grandes catégories : céramique, verre, ossement, coquille, plastique, métal, etc. La matière des spécimens détermine un premier classement et par la suite chacun est subdivisé en sous-catégories déterminées par la couleur, le type d'objets, la fonction ou encore dans le cas des ossements, par leur espèce<sup>569</sup>. Une taxonomie qui va informer la conception et l'organisation du cabinet, mais qui exige un réel investissement de la part des participants et soulève des discussions sur le classement des objets (particulièrement ceux plus récents qui peuvent être rangés dans plusieurs catégories), montrant comment celle-ci est au cœur du processus d'analyse et est déjà de l'ordre de l'interprétation (Vilches 2007).

L'archéologue Colin Renfrew (1999) constate la cohérence du processus de fouille déployé par l'artiste, car ce sont les activités de recherche menées par les archéologues qui sont au centre du projet : à savoir collecter et étudier. Mais en examinant la méthodologie de plus près, les choses se compliquent et paraissent moins plausibles, notamment en ce qui a trait à la collecte des fragments matériels :

Archeology may be defined as the study of the human past as inferred from the surviving material remains. It is primarily about knowledge, information, and it depends mainly on stratigraphic excavation giving particular attention to the precise context from which each find comes.<sup>570</sup>

Ainsi, il ne suffit pas de mener une collecte méticuleuse et d'identifier chacun des spécimens trouvés pour étudier des fragments matériels dans une approche archéologique. Et nous voyons bien que les principes de l'excavation stratigraphique ne sont pas du tout mis en œuvre par Mark Dion qui use plutôt du *beachcombing*

---

<sup>569</sup> Voir WILLIAMS 1999, p. 105-107 pour la liste complète.

<sup>570</sup> RENFREW 1999, p. 14.

comme méthode et qui, en ne creusant pas le sol, ne réalise pas une fouille à proprement parler. Le travail d'archéologie qu'il déploie et imite est convaincant en apparence, mais il reste de l'ordre de l'amateurisme, voire du dilettantisme<sup>571</sup> pour reprendre un terme utilisé par l'artiste et qui s'avère être une figure qui rompt avec celle de l'expert. Ce qu'il rejoue cependant dans son approche, c'est la relation directe qui s'établit avec le passé des fragments trouvés : il aborde le réel collecté sur les berges de la Tamise par le biais d'une fouille qui est en quelque sorte fictive (Vilches 2007). Pourtant, chacun des objets devient signifiant par rapport à l'histoire qu'il porte et à la mémoire du site qu'il évoque. C'est leur authenticité qui se trouve mise de l'avant, même si le processus « archéologique » est de l'ordre de la performance.

L'artiste procède à une mise à plat où les critères de catégorisation sont absents. Il combine les artefacts aux spécimens naturels qui se trouvent séparés dans les musées, de même qu'il modifie l'ordre de présentation pour utiliser d'autres critères que ceux de la présentation chronologique. Son usage d'une classification « autre » et sa manipulation de la culture matérielle révèlent de cette manière l'impact sur la perception qu'a la mise en exposition des objets :

A state of democratic 'timelessness' exists in the assemblage, all objects are equally subjected to the vicissitudes of the river. Even though it is possible to establish a chronology for the objects that have been found on an individual basis, using typology, laboratory based dating techniques, and other archaeological methods; the questions remains as to what value such data would have for the project? Perhaps it is more appropriate to view the River as a structure, with the finds acting as evidence of its nature and character.<sup>572</sup>

---

<sup>571</sup> À ce sujet l'artiste mentionne « [...] I do not really convincingly develop the character of the expert. I never disguise the fact that I am an artist, working with a methodology borrowed from another field. [...] It is always obvious that I am a dilettante struggling to find my way. » (Mark Dion cité dans VILCHES 2007, p. 207).

<sup>572</sup> WILLIAMS 1999, p. 73.

Toutefois, dans le tri des objets collectés, Mark Dion refuse de rejeter ceux plus contemporains. Il conserve tous les artefacts récoltés<sup>573</sup> (des fossiles aux jouets en plastique) et qui sont tout autant révélateurs de l'histoire associée à un site<sup>574</sup>. Il ne discrimine ainsi aucun vestige de la culture matérielle et favorise la constitution d'une collection somme toute démocratique<sup>575</sup>. Celle-ci rend compte du microcosme trouvé sur les rives de la Tamise tant dans son activité humaine que naturelle : « The collection at this stage represented a broad sample of material deposited by the River over a huge span of time.<sup>576</sup> »

Après avoir distribué tout le matériel par catégorie dans des contenants et des boîtes, chacun ayant été préalablement identifié, Dion entame le processus d'organisation des éléments en vue de son colossal cabinet qui, de l'avis d'Iwona Blazwick (2001), est le point central de *Tate Thames Dig*. Un point de vue qui exprime la position institutionnelle. Au bout du compte ce qui prime pour la Tate Modern, c'est davantage l'œuvre que le processus qui, une fois le projet terminé, va devenir sa mémoire. L'installation exposée en marque l'aboutissement en quelque sorte, de même qu'elle incarne à la fois le processus performatif qui lui a donné forme. Tandis que du point de vue de l'archéologue Colin Renfrew (1999), c'est précisément ce processus qui importe et constitue le nœud du projet :

The heart of *Tate Thames Dig* is not really the display at the end of it. It is the work of the volunteers on the foreshore, and all the labour of conservation and classification in the tents. It is because they are doing

---

<sup>573</sup> À ce sujet l'artiste mentionne : « During my digs into trash dumps of previous centuries I'm not interested in one moment or type of object, but each artefact – be it yesterday's Juicy Fruit wrapper or a sixteenth-century porcelain fragment – is treated the same. » (KWON et DION 1997, p. 30).

<sup>574</sup> Une façon de faire qui fait certainement référence aux méthodes de fouille mises en place par André Leroi-Gourhan qui avait le souci de conserver les moindres vestiges trouvés sur un site étudié (CRESSWELL 2004).

<sup>575</sup> Il parlera de la mémoire des « poubelles » pour faire référence aux zones urbaines avec lesquelles il a l'habitude de travailler (MANGION 2007).

<sup>576</sup> WILLIAMS 1999, p. 86.

archaeology, or at least what looks like archaeology, that the enterprise has a special fascination.<sup>577</sup>

La perception de l'œuvre est par conséquent tributaire de l'instance disciplinaire de ceux qui l'abordent et qui, dans ces deux cas, tiennent à identifier le moment le plus important de l'œuvre. Une considération qui, de notre point de vue, diminue l'intérêt du projet en voulant en privilégier un seul moment. Bien au contraire, suivre l'ensemble des opérations permet d'être au plus près du traitement de la culture matérielle par l'artiste et de l'importante phase de collecte des objets qui en est partie prenante. Cette composante de la création est, en général, relativement inaccessible, car l'approvisionnement en objets reste dans la plupart des cas une activité périphérique à la production de l'œuvre et rares sont les artistes qui vont en rendre directement compte. Ce n'est qu'à travers leur discours et leurs écrits que nous accédons parfois à cette information. Néanmoins, pour l'artiste, l'intérêt du projet *Tate Thames Dig* réside précisément dans ses trois phases et prend une multitude de formes, dont celle du cabinet conçu spécialement pour présenter les spécimens collectés :

I think about this project as consisting of three stages: the dig, the cleaning and preparation, and the exhibition in the cabinet. For me they are all equally important. One way to describe this project is to say that it visualizes the entire process leading up to the final exhibition. [...] The whole operation is made public, and I'm not interested in distinguishing between the parts that are art and the ones that aren't. Instead of keeping everything to myself, it's all acted in front of an audience, the group of volunteers being the first circle of viewers.<sup>578</sup>

Autour de l'énorme cabinet faisant 4 mètres de long, l'artiste juxtapose les portraits de tous ses collaborateurs (y compris ceux des employés de la Tate Modern ayant participé au projet) qui, accrochés à proximité du sien, sont montrés comme coauteurs de l'œuvre. La partie où il procède seul cependant est celle de l'organisation même du cabinet, de la conception du meuble au déploiement des artefacts comme système de

<sup>577</sup> RENFREW 1999, p. 21.

<sup>578</sup> Mark Dion cité dans BIRNBAUM 1999, p. 117.

présentation, où il crée un ordre différent en plus d'offrir la possibilité de manipuler les tiroirs<sup>579</sup>. La structure complexe du meuble est inspirée des cabinets produits au XIX<sup>e</sup> siècle pour les musées d'histoire naturelle (Macêdo-Lamb 2003), dont la tradition remonte à celle des cabinets de curiosités. À défaut d'y placer des merveilles et des spécimens étranges, Mark Dion expose dans les vitrines et les tiroirs, les objets les plus ordinaires. Les débris sont ainsi placés en rangées et sans liens apparents en ce qui a trait à leur valeur historique, les rapprochements sont plutôt au niveau esthétique où les couleurs, les répétitions et les comparaisons insolites<sup>580</sup> viennent remplacer l'ordre taxonomique, pour créer des analogies plus poétiques et briser la hiérarchie dans la présentation. Ce qui était de nature ordinaire devient soudainement chargé d'étrangeté une fois installé dans le cabinet. Aucun étiquette ni texte d'interprétation n'identifient les objets. Le seul élément textuel présent est accroché sur le côté du meuble et fournit de l'information sur les sites de la collecte. Comme dans les œuvres précédentes de Dion, le savoir déployé se laisse percevoir dans sa structure visuelle en éliminant la dimension du langage et par ricochet, la dimension intellectuelle que l'archéologie déploie dans son approche de la culture matérielle (Vilches 2007). L'œuvre renferme le processus de sa création au sens où nous y retrouvons les objets qui lui ont donné forme, mais aussi la manière dont ils ont été réunis et associés (Williams 1999). Par la structure même du cabinet, l'artiste révèle comment cette collection est le résultat de procédés dynamiques et qu'il s'agit d'une construction. Le cabinet de la Tate révèle par conséquent une collection de méthodes pour organiser le matériel, où l'inventivité se concentre dans l'ordre qui organise les objets. Pour Dion, ce qui marque la fin du projet, c'est le moment où le cabinet est rempli et verrouillé (Vilches 2007).

---

<sup>579</sup> À ce propos, l'artiste dit : « For me the difficult question was always what kind of cabinet to put things in. » (MARSH et DION 2009, p. 44).

<sup>580</sup> Il est intéressant de noter combien les associations insolites reviennent dans l'utilisation des objets par les artistes. Une manière de faire que nous avons plus particulièrement relevée chez les surréalistes et que nous avons pu voir à l'œuvre chez Claudie Gagnon.

Une composante se rajoute toutefois à l'installation acquise par la Tate Britain et se présente comme une sorte de *postscriptum*<sup>581</sup>. Intitulée *Tate Thames Dig - Locker* (fig. 105), cette œuvre, complémentaire au cabinet, consiste en un casier dans lequel se trouvent accrochés et déposés des vêtements, ainsi que des outils qui ont été utilisés par Mark Dion durant l'opération de fouille. L'élément s'avère en lien direct avec l'exercice réalisé par l'artiste et reprend une stratégie que nous avons pu voir dans les œuvres citées plus haut, où le matériel utilisé lors d'expéditions est intégré au contenu des installations en galerie<sup>582</sup>. Il est possible qu'un tel ajout au contenu de l'installation concourt à mythifier la figure de l'artiste, mais l'introduction de ces artefacts participe également à produire un effet de réel, imitant en quelque sorte les présentations de la culture matérielle dans les musées d'histoire où les objets les plus ordinaires y sont utilisés du fait d'avoir été utilisés par un personnage historique. L'artiste ajoute ainsi un élément somme toute contextuel à l'installation et qui est de l'ordre de la présence réelle au sens où ce sont les véritables objets qu'il a utilisés qui sont exposés. Il est également intéressant de faire un parallèle au niveau interprétatif avec la méthode archéologique. Car, comme nous l'avons vu, la connaissance s'élabore à partir des types de relations observés entre des éléments excavés. Ce que réalise d'une certaine façon l'œuvre exposée, ce sont les relations entre tous les éléments qui chargent les objets utilisés d'une réalité et qui, dans le présent cas, est celle de l'opération menée sur les berges de la Tamise.

L'artiste soulève la question du rôle joué par les musées et les collections dans notre rapport à la culture matérielle. *Tate Thames Dig* est véritablement un *site-oriented-project* au sens où le lieu est investi par rapport à sa localisation physique, mais aussi

<sup>581</sup> Information prise dans la fiche technique de l'œuvre. En ligne : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-locker-t07670/text-summary>. Consulté le 3 octobre 2013.

<sup>582</sup> Cette manière de faire serait récurrente chez lui : « Mark Dion utilise tactiquement le phénomène de mythification dont bénéficient à la fois l'explorateur et l'artiste. Parfois devenus les éléments d'une installation, l'on trouve outils et vêtements ayant servi pour une performance. » (PUGNET 2007, p. 83).



dans ses dimensions sociales et culturelles. Les collaborateurs ne sont pas qu'une simple main d'œuvre, bien au contraire, ils participent à la collecte des spécimens comme à leur interprétation. En tant que résidents du quartier, ils offrent un lien vivant avec le passé et le présent que révèlent les marées de la Tamise (Williams 1999). Ils assistent aux différentes phases du processus et prennent part<sup>583</sup> à la métamorphose des objets qui, au fil des procédés déployés, se transforment en véritables sémiophores. Mark Dion reconstitue le processus de la recherche scientifique et instaure pour y parvenir une collaboration avec différents acteurs (le public, les professionnels de la diffusion, les experts, les autorités), montrant combien la constitution d'une collection repose avant tout sur l'action déployée : « besides its emphasis on possessive having, collecting also involves an emphasis on acquisitive doing.<sup>584</sup> »

Sur le plan de la conservation et de la gestion de ses objets, Dion, à quelques exceptions près, conserve rarement ces derniers, une fois le projet terminé. Ceux-ci vont plutôt être légués en tant qu'œuvres aux institutions collaboratrices, et c'est le cas bien entendu de *Thames Tate Dig*.

#### 4.2.3. La culture matérielle comme arrangement des savoirs

Dans son travail avec la culture matérielle, Mark Dion devient lui-même un expert et acquiert de nombreuses connaissances à travers les méthodes qu'il reproduit et les spécialistes qu'il consulte<sup>585</sup>. Même s'il use abondamment de la figure du dilettante<sup>586</sup>

---

<sup>583</sup> Le fait d'intégrer le public à ses projets s'inscrit dans la vision artistique de Dion : « making art is no longer confined to the institutional spaces that we've created for such activity. It's more in the 'field' now. The focus is on relations and processes – an ecology of art if you will – and not solely on decontextualized objects that are like natural specimens. » (KWON et DION 1997, p. 22).

<sup>584</sup> BELK 2001, p. 140.

<sup>585</sup> Suite à la réalisation du projet *Tate Thames Dig*, Flora Vilches relève plusieurs textes provenant d'archéologues professionnels dans le discours critique sur le travail de l'artiste (VILCHES 2007, p. 204).

dans sa pratique de la science, au sens où celle-ci est ponctuelle et se rapporte à un exercice, chacun de ses projets l'amène à explorer et à investiguer plus en profondeur un sujet particulier. C'est entre autres ce qui se produit avec *Tate Thames Dig* où durant un été complet, il se penche sur les berges de la Tamise riche en fragments archéologiques variés (Birnbaum 1999) et qui rendent compte de la vie quotidienne, celle-là même dont les objets sont témoins.

Mark Dion démontre également la contingence des systèmes de représentation dans lesquels se trouve insérée la culture matérielle. La connaissance que l'on tire par la réunion des objets est révélée à travers ses différentes médiations et manipulations. Ce qu'il met à jour, c'est tout le processus de recherche et d'analyse qui se trouve « objectifié » dans son travail sur le terrain au moyen des spécimens réunis : « Dion's approach to archaeology as a sculpture-oriented artist enables him to disclose some of those intimate practices and make them worthy to be looked at as material entities.<sup>587</sup> » La dimension performative de son travail provient ainsi du procédé même de recherche qu'il déploie où la collecte, l'analyse des données et la présentation des spécimens deviennent des objets visuels. Dion se met en scène et c'est fort probablement son statut d'artiste et la distance qu'il entretient avec le champ disciplinaire de l'archéologie qui lui permet de reproduire le processus scientifique avec autant de liberté.

Il ne s'agit pas pour autant d'une entreprise de contrefaçon. Les méthodes et procédures de l'archéologie sont reproduites pour être révélées et deviennent dans le cas présent le processus même de création. L'artiste approche ce champ disciplinaire avec beaucoup de soin et de sérieux, cependant il lui est possible de modifier en cours de route l'action initialement prévue, car il n'est lié par aucune règle de déontologie

---

<sup>586</sup> Un terme qui revient à plusieurs reprises dans les écrits (KWON et DION 1997, p. 29; BLAZWICK p. 108).

<sup>587</sup> VILCHES 2007, p. 202.

(Marsh et Dion 2009). Comme il le révèle lui-même, son mandat change d'un projet à l'autre :

Sometimes my job as an artist can be very much to embody the museum, to personify what it does as one person—so that includes the research, development, fieldwork, and collecting, archiving, storing, and displaying. And some of these projects do personify the institution, which is easy to do when you have a very focused mandate like I had with the *Tate Thames Dig*.<sup>588</sup>

Dion est ainsi responsable de la recherche et des choix méthodologiques, de même que de la conservation du matériel et de son interprétation qui se manifestent bien souvent dans le système de présentation qu'il conçoit. Son œuvre prend la forme de ses collectes d'objets et des structures qu'il étudie (Corrin 1997), faisant écho à travers ses différentes étapes à la recherche archéologique qui, elle aussi, est multiforme et processuelle (Vilches 2007). Ce qui l'intéresse dans la culture matérielle et l'approche scientifique qu'il investit, c'est comment elles sont utilisées pour générer de nouvelles connaissances : « I'm interested in how knowledge is generated through objects, through things that I can be in a certain space with.<sup>589</sup> »

Les arrangements d'objets qu'il présente ne sont ainsi jamais des facsimilés, ils proviennent plutôt de recherches sur le terrain auxquels peuvent parfois se greffer d'autres objets, notamment du mobilier de présentation et des fournitures de laboratoire d'analyse qui servent à leur mise en contexte. Par son utilisation de la culture matérielle, l'artiste rétablit « la dimension humaine avec ses doutes et ses incertitudes<sup>590</sup> » dans son observation de la construction du savoir scientifique et des conditions idéologiques qui président à ces opérations.

<sup>588</sup> MARSH et DION 2009, p. 44.

<sup>589</sup> Mark Dion cité dans ENDT 2007, p. 5.

<sup>590</sup> DJAOUI 2009, p. 14.

L'artiste s'aventure ainsi du côté d'une connaissance encyclopédique, fouille l'épaisseur du temps, fait surgir de nouveaux faits, créant des espaces où se juxtaposent fiction, théorie et monde « réel ». Il invoque donc les connaissances pour se référer au monde extérieur et pour interroger son savoir, comme celui du spectateur. L'espace de l'œuvre devient ainsi un espace qui conserve les objets « trouvés » et à la fois, l'œuvre devient elle-même un objet de connaissance, rassemblant quantité de données excavées lors du projet collaboratif.

#### **4.3. Raphaëlle de Groot : la démarche ethnographique, de la collecte à la collection**

S'excentrer, se placer en marge, vivre la différence, vivre l'autre. Ce besoin constant de dépaysement, doublé de mon intérêt pour la trace, m'a amenée à travailler en dehors des lieux traditionnels de l'art. Je n'ai pas d'atelier. Je travaille sur le terrain, celui où me conduisent les projets et les recherches que j'amorce.<sup>591</sup>

L'artiste québécoise Raphaëlle de Groot (née en 1974) s'emploie, elle aussi, à fouiller le réel et à investiguer des traces matérielles laissées par autrui. Ses relevés d'empreintes dans des livres de bibliothèques, son marquage au sol de données sur l'histoire d'un site important devenu aujourd'hui un stationnement, ses collectes de poussières dans différents quartiers montréalais, sa collection d'images tirées de manuels d'histoire du Canada des années 1950, offrent un aperçu des chantiers de recherche qu'elle met en branle<sup>592</sup>. S'agissant chaque fois de pousser plus loin son observation d'une réalité profondément humaine à travers les traces que les générations actuelles et passées laissent derrière elles (et dont la culture matérielle fait assurément partie), l'artiste travaille également de manière récurrente avec des

<sup>591</sup> GROOT 2001, p. 123.

<sup>592</sup> Il s'agit respectivement des projets *Collecte d'empreintes* et *Lectures* (1998-2000), *Mémoire X99-Y04.25* (1999) réalisés en collaboration avec le Centre d'histoire de Montréal, *Collecte de poussières* (2000-2001) et de *L'Histoire illustrée* (2003-2004). Voir à ce sujet GROOT 2006, p. 111-137.

communautés où son travail consiste à faire en sorte que celui ou celle qui se trouve en face d'elle, dévoile une partie de lui ou d'elle-même. La collecte est une stratégie qu'elle utilise pour ramener un état tangible de ce processus dans ses œuvres ou, encore, c'est par le biais d'exercices qu'elle invite l'autre à produire une trace.

#### 4.3.1. L'approche ethnographique

Le projet *Dévoilements* (1998-2001) qu'elle a réalisé en collaboration avec la congrégation des Religieuses hospitalières de St-Joseph<sup>593</sup> suite à un stage de huit mois effectué au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu relève d'une approche ethnographique. Ayant peu à peu établi un lien de confiance avec différentes sœurs de la communauté lors de son travail dans leur réserve muséale (fig. 106), l'artiste a souhaité les rencontrer plus intimement en leur proposant une activité, où elle leur demande de dessiner un objet de leur collection<sup>594</sup> alors qu'elle réalise pendant ce temps leur portrait à l'aveugle. Une discussion suit l'exercice et les invite à se dévoiler davantage à travers le récit de leur parcours personnel et de leur vie en communauté. L'artiste questionne ainsi sous un autre angle leur relation à leur patrimoine et à leur vie religieuse, les amenant à produire elles-mêmes une trace et recueillant celle-ci comme le témoignage d'un mode d'existence en voie de disparition, réalité qu'elle pressent lors de son travail avec les objets entreposés dans la réserve :

Ces femmes fragilisées par leur vieillesse et la désuétude de leur rôle social sont peu à peu devenues indissociables de l'expérience que je vivais dans la réserve. Là, dans cet immense coffre-fort, j'étais entourée d'objets donnant un corps et une odeur à leur vie passée et privée. J'avais de la difficulté à traiter chacun de ces artefacts avec le détachement nécessaire au strict inventaire. La proximité de ces religieuses vivant

<sup>593</sup> Voir GROOT 2001, p. 124-126 et GROOT 2006, p. 123.

<sup>594</sup> À ce sujet, l'artiste révèle : « Pour les convaincre, j'ai calmé leur peur de mal faire en leur demandant de dessiner « à l'aveugle », c'est-à-dire sans regarder leurs mains. Elles n'avaient qu'à observer attentivement des objets de la collection du musée et à transposer simultanément ce qu'elles voyaient. » (GROOT 2001, p. 124).

avec lucidité leurs dernières années transformait mon action en une expérience lourde de sens, comme si c'était le poids de leur vie que je soupesais à travers les objets de leur collection.<sup>595</sup>

La démarche d'inventaire mise en œuvre par l'artiste, d'abord centrée sur l'étude des objets appartenant aux religieuses, conduit finalement à développer une proximité avec ces dernières (la réserve était située sur le même étage que le réfectoire) et à changer la forme du dévoilement qui, dans ce cas-ci, ne se produit pas à travers leurs objets mais plutôt par la création de marques provenant directement d'elles.

Cette trajectoire s'avère typique de la pratique de Raphaëlle de Groot qui, à chaque projet, procède elle aussi « à l'aveugle » et se laisse conduire dans des directions que sa présence ouvre. Dans son observation minutieuse des contextes qu'elle investit, l'artiste donne une place prépondérante à ses découvertes qui bien souvent informent l'œuvre qui en ressort et dicte le cours de ses projets d'enquête. Ses méthodes d'investigation ne reprennent pas exactement les modèles scientifiques que nous avons vus reproduits chez Mark Dion. C'est plutôt une manière de procédé inductive et centrée sur une approche de terrain, relevant certainement de l'ethnographie qui mène ses réalisations échelonnées dans le temps et dont le récit demande de considérer un ensemble de gestes, de lieux et de personnes. Ainsi, dans cet exemple de projet, nous voyons comment le travail dans la réserve muséale et sur les objets constitue un point de départ pour investir le contexte que la communauté religieuse représente qui, au fil du temps et suite à ses interactions, trouve à s'exprimer par le biais d'une autre forme<sup>596</sup>, l'artiste choisissant une voie relevant du témoignage plutôt que celle de l'inventaire pour rapporter son expérience.

---

<sup>595</sup> GROOT 2001, p. 124.

<sup>596</sup> Une conséquence qui est pleinement consciente chez l'artiste et qui relève certainement d'une éthique à respecter en raison de son travail avec des sujets humains : « Cette façon de faire restreint en quelque sorte ma liberté d'artiste puisque je dois tenir compte des limites d'autrui et de sa participation. En même temps, les contraintes qui proviennent des relations que j'établis me « forcent » à explorer de nouvelles avenues. L'interaction crée une ouverture malgré le resserrement des possibilités. Le fait d'avoir à me négocier une place dans le

La culture matérielle va ainsi se trouver abordée par ricochet dans sa pratique. En prenant en compte l'environnement des communautés avec lesquelles elle travaille, l'aménagement matériel de l'espace, qui en constitue une composante essentielle, se place forcément au cœur de ses œuvres qui prennent la forme de documentations photographiques, de performances, d'installations, de sculptures, d'interventions *in situ*, de dessins et de récits. L'objet s'y trouve convoqué parfois dans sa forme parfois dans son image, tant ce qui anime la démarche de Raphaëlle de Groot se situe dans l'interaction avec autrui et en termes des contextes dans lesquels elle s'insère : « Mon travail devient une action périphérique : il se déroule autour de ce que l'autre vit, de ce qu'il ou elle est.<sup>597</sup> » Ses œuvres prennent directement forme de ses expériences et se présentent souvent comme des ensembles documentaires (Groot 2003) qui leur en donnent l'accès. Une façon de faire liée aux procédés de collecte et d'enquête qu'elle utilise lors de ses recherches sur un territoire clairement délimité et avec lesquels elle constitue une archive déclinant diverses traces. Le temps de l'exposition clos l'intervention et l'artiste y rejoue en quelque sorte la mémoire du projet.

#### 4.3.2. Le cas de Biella

L'œuvre *8x5x363+1* (2002-2006) est éloquente dans sa façon d'aborder un sujet et nous permet de mieux saisir cet aspect de son travail où le dépaysement et le décroissement sont de première importance. Il s'agit en fait d'une installation<sup>598</sup> complexe et d'assez grand format qui a été exposée comme telle pour la première fois en 2006 à la Galerie de l'UQAM et réalisée suite à une résidence que l'artiste a faite en 2002 à la Cittadellarte de la Fondation Pistoletto à Biella, en Italie. Lors de son premier passage dans la ville, Raphaëlle de Groot remarque l'importance économique

---

monde de l'autre et à être cohérente par rapport au contexte dans lequel je m'insère me pousse à prendre des décisions qui se traduisent ensuite esthétiquement et plastiquement dans le travail, dans les formes hybrides que prend la présentation. » (GROOT 2001, p. 127).

<sup>597</sup> GROOT 2001, p. 127.

<sup>598</sup> Voir GROOT 2004, DÉRY 2006 et UZEL 2006 pour plus d'informations sur le projet.



qu'y tient l'industrie du textile et comment le travail en usine s'avère un secteur d'emploi majeur qui définit en grande partie l'identité régionale depuis des générations. C'est alors qu'elle décide d'effectuer un stage de trois semaines dans une usine de la région, la Lanificio F.lli Cerruti. L'artiste visite ainsi les différentes sections de l'entreprise, discute avec les ouvriers, étudie leur travail, mange avec eux à la cafétéria et tout cela, en venant chaque jour faire le même quart de travail que les employés. Une immersion pendant laquelle elle se familiarise avec le processus de fabrication des tissus et qu'elle va poursuivre dès l'automne 2003 suite à un financement obtenu de la part du Fonds social européen où cette fois, elle fait une résidence de six mois à l'usine<sup>599</sup>.

Pour entrer en contact avec les employés et s'immiscer au sein de leur environnement réglé par le temps de production, Raphaëlle de Groot use de maintes stratégies, dont les procédés de collecte, d'enquête et d'observation participative. Elle les adapte à la réalité très particulière que constitue le contexte de l'usine et qui va définir son objet de recherche : qu'est-ce qu'être un ouvrier du textile à Biella ? C'est ainsi moins le tissu qui constitue son objet d'intérêt que les gens qui le produisent.

Le contexte de l'usine, un lieu de production des biens de consommation, devient ainsi la matière de l'œuvre et non simplement un site de présentation. Un fait qui renvoie certainement encore une fois au tournant ethnographique de l'art défini par Hal Foster que nous évoquions précédemment où l'artiste va littéralement entrer dans une culture donnée pour en apprendre le langage et ensuite concevoir un projet. Miwon Kwon (1997) voit pour sa part ce procédé davantage comme une stratégie pour pénétrer l'organisation sociopolitique de la vie contemporaine qui exige de la part de l'artiste un important investissement personnel sur les lieux concernés, l'éloignant toujours davantage du travail produit en atelier.

---

<sup>599</sup> Un livre entièrement dédié au projet a été produit par la Fondation Pistoletto. Voir GROOT 2004.

Pour ouvrir un espace de dialogue et entrer en contact avec les travailleurs, Raphaëlle de Groot installe des boîtes aux lettres dans les différentes sections de l'usine, instaurant ainsi un système de communication avec les employés auxquels elle demande, dans un premier temps, de choisir une couleur pour leur boîte. Un exercice qui les amène à s'impliquer et qui, devant la diversité des résultats, démontre combien chacun des onze départements a sa propre couleur, défaisant l'impression d'uniformité qui caractérise le travail en usine. La boîte (fig. 107-108) est ainsi un premier contact avec les ouvriers et par leur positionnement stratégique dans chacune des divisions, de même que par les couleurs vives utilisées, l'artiste les rend d'autant plus visibles et les montre d'une certaine façon comme des corps étrangers, c'est-à-dire comme une structure matérielle où peut se produire un échange et autre chose que le travail de par la nature artistique du projet proposé (Uzel 2003).

L'artiste s'insère dans la réalité quotidienne des ouvriers et se place de leur côté en apprenant leur travail, en mémorisant leur noms, en vivant elle aussi le contexte bruyant de l'usine. Une sociologue du milieu du travail invitée à observer le projet dans son déroulement, Maria Luisa Bianco, rapporte à ce propos : « I discover that over the time spent at the mills she's become a real expert on company organisation, showing a remarkable knowledge of almost all aspects. In particular I notice her great capacity to observe, consider and attribute sense even to small details.<sup>600</sup> »

Encore une fois, c'est par un examen minutieux du contexte dans une approche ethnographique que de Groot trouve ses méthodes et ses outils pour pénétrer sur le territoire de l'autre et accéder aux personnes qui en font partie, d'où l'importance de connaître les horaires de travail, les phases de production, le fonctionnement de la machinerie, etc. La compréhension de la réalité quotidienne des employés va créer une première proximité et les amener à participer au projet artistique. De Groot va

---

<sup>600</sup> BIANCO 2004, n. p.

demander à chacun de lui confier 5 mots qui représentent leur travail, de formuler une question pouvant être adressée à leurs collègues, de répondre à ces mêmes questions par le biais d'appareils photo jetables (fig. 109-110). Elle s'immisce chaque jour davantage dans un environnement de production et de pression constante. Car, il importe de le préciser, elle doit s'inscrire dans un cadre très réglé et sa collecte vient se placer à contrecourant des énergies déployées dans l'usine où le temps des employés doit être rentable. C'est peut-être justement l'insertion de ce processus apparemment sans but et gratuit, qui ne vise aucune production, aucun objectif, si ce n'est celui de son déroulement même, qui participe à construire sa valeur artistique<sup>601</sup>.

Raphaëlle de Groot se présente à l'usine en tant qu'artiste et à défaut de faire le portrait des travailleurs, elle les invite à se révéler à eux-mêmes<sup>602</sup>, d'où le sens du titre de l'œuvre où elle souligne sa présence dans l'environnement de l'usine de Biella comme une addition, l'artiste se positionnant comme + 1 dans le contexte donné: « Huit heures de travail par jour, multiplié par cinq jours de travail par semaine, multipliés par trois cent soixante-trois ouvriers et ouvrières plus une artiste, moi, Raphaëlle de Groot.<sup>603</sup> » En mettant de l'avant sa fonction d'artiste, elle offre l'opportunité aux ouvriers de s'exprimer à travers leur propre subjectivité et de s'impliquer dans un exercice de dévoilement qui prend place dans leur vie de tous les jours, mais qui leur permet à la fois de s'en extraire. Elle incarne à vrai dire une figure de liberté et invite les ouvriers à exercer la leur.

---

<sup>601</sup> Les commentaires réunis dans la publication éditée par la Fondation Pistoletto sont très éclairants sur la réception du projet. On y mentionne entre autres la qualité et la rigueur du travail de l'artiste dans son approche : « It is her way of approaching others that renders the intervention artistic. The absence of specific ends make it into a train that passes but has no directions, a train that can be taken and that offers possibilities to those who are involved in the intervention-event and that decide to get on board, to undertake a journey above all within themselves. » (PICCARDO et PELLICORO 2004, n. p.).

<sup>602</sup> L'artiste commente à cet égard qu'elle est parfois davantage dans le « faire faire » que dans le « faire », au sens où ses œuvres sont réalisées à partir de ce que d'autres ont fait. Propos recueillis lors d'une conférence donnée par l'artiste à l'UQAM à l'hiver 2006.

<sup>603</sup> GROOT 2006, p. 92.

Toutes ces réponses de la part des ouvriers, l'artiste les conserve et les utilise dans l'installation (fig. 111-112)<sup>604</sup> réalisée suite à son intervention, de même que dans l'organisation d'une journée de colloque et l'édition d'une publication avec des textes d'analyses provenant de spécialistes des relations de travail qui ont participé à la journée d'étude (psychologues, sociologues, ethnographes, etc.). À l'instar de Mark Dion, qui réalise également des projets à phases multiples et qui sollicitent l'intervention d'experts, nous sommes avec *8x5x363+1* devant un projet multiforme qui, dans ce cas, va de l'intervention *in situ* à l'installation.

Une fois le projet à l'usine terminé, c'est par l'œuvre exposée qu'il se poursuit et par celle-ci, l'artiste cherche à reproduire le processus d'échange qui a eu lieu. Elle transporte tout le matériel utilisé et produit à l'usine de Biella, à l'exception des boîtes aux lettres demeurées sur place. L'œuvre prend alors la forme de l'ensemble documentaire présenté une première fois sur les lieux mêmes (fig. 113-116). Une table, placée en oblique est au centre et révèle différentes strates de tissus que l'artiste a rapportées de l'usine. Sur ces échantillons soigneusement repassés<sup>605</sup>, l'artiste épingle un échantillon des 292 bulletins de vote qui ont servi à choisir la couleur de chacune des boîtes aux lettres, des 185 fiches complétées sur lesquelles elle leur demandait d'inscrire des mots représentatifs de leur travail et des 110 autres fiches sur lesquelles les ouvriers ont formulé des questions à l'intention de leurs collègues. Elle rapporte même les appareils photo jetables utilisés par les ouvriers et sur lesquels nous pouvons lire les questions auxquelles chacun est associé (fig. 115), ceux-ci étant

---

<sup>604</sup> Une première version de l'installation est réalisée à l'usine de Biella au terme du projet. Celle-ci prend place dans la salle de réunion des employés et leur est destinée (DÉRY 2006, p. 43).

<sup>605</sup> Comme j'étais à l'emploi de la Galerie de l'UQAM en 2006, j'ai pu observer l'artiste installer son œuvre et voir tout le soin apporté à la manipulation des tissus. En fait, pour l'artiste, chacun des éléments qu'elle apportait devait trouver sa place au sein de l'œuvre. Et c'est devant la quantité de matériaux, de boîtes, de sacs et de bacs utilisés pour transporter l'installation que j'ai réalisé son ampleur matérielle et le travail de gestion requis pour organiser l'archive de son intervention.

considérés comme éléments de preuve d'une certaine façon. À proximité, épinglées au mur par colonnes, se trouvent les photographies prises avec ces appareils. Le classement visible dans la présentation des images ne correspond toutefois pas à celui des questions, il s'agit plutôt d'un nouvel ordre où l'artiste propose de nouveaux regroupements : les animaux, la nourriture, les relations personnelles, les paysages, les enfants, les ciels, etc., afin de faire ressortir les motifs similaires. Le dernier élément de l'ensemble est constitué d'un présentoir où se trouve de la documentation visuelle et différents postes d'écoute sur lesquels nous pouvons entendre des entretiens de l'artiste avec des employés de l'usine (fig. 116).

L'installation donne ainsi un corps matériel à l'intervention et rapporte autant les traces qui ont été produites par les ouvriers que les outils utilisés, dans le présent cas des appareils photo et des fiches. L'artiste présente en quelque sorte sa collecte de données et les procédures utilisées. De l'avis de la commissaire Louise Déry qui a présenté l'œuvre pour la première fois en dehors de l'usine, les décisions prises par l'artiste sur le plan formel sont indissociables du contexte de Biella et des ouvriers auxquels elle dévoile d'abord l'œuvre :

Les premières décisions formelles liant l'initiative à une réalité exposable, celles qui restent imputables au lieu d'émergence de l'œuvre, sont alors prises : se servir des longues tables de travail de la manufacture ; utiliser des morceaux de tissus comme interface pour y disposer les documents de communication avec les ouvriers, [...] épingler tout ce matériel sur les tissus, etc. De même qu'elle avait eu recours au braille avec les non-voyants ou aux accessoires de maison avec les aides familiales, Raphaëlle de Groot privilégie à Biella des matières comme le tissu, et des manières comme le pliage et l'épinglage, lesquelles appartiennent au domaine ouvrier du textile.<sup>606</sup>

L'installation en galerie (fig. 113) reprend des éléments de l'œuvre présentée à l'usine, mais elle s'adapte à la réalité de sa présentation dans un lieu de diffusion artistique. La table initiale est remplacée par un meuble peint de couleur grise qui lui

---

<sup>606</sup> DÉRY 2006, p. 45.

confère une neutralité et l'associe davantage à du mobilier d'exposition. Contrairement à l'œuvre réalisée à Biella, l'artiste ne présente pas tout le matériel consigné. Elle en offre plutôt un échantillon et traduit chacune des fiches en italien sur papier acétate. Il en est de même pour les images photographiques qui à l'usine ont été présentées dans des albums, à la manière des photos de famille. L'opération d'organisation et de reclassement qu'occasionne l'exposition de l'œuvre est particulièrement importante et suggère combien ce type de pratique s'adapte en fonction du lieu :

Hors de l'usine, de sa dynamique, de son enveloppe sonore, de ses modes d'occupation et de ses règles, l'artiste ne cherche pas à en reproduire tous les traits. Elle élabore plutôt une méthode pour en arriver à proposer les réalités d'un monde habituellement dérobé à la vue et de ce fait difficile à évoquer.<sup>607</sup>

L'œuvre de Raphaëlle de Groot se présente ainsi comme l'archive d'une réalité à laquelle nous n'avons pas accès et dirige notre attention sur le temps des opérations précédemment menées. La matière consignée n'a rien d'exceptionnel, elle reconduit plutôt les traces produites par les ouvriers et se présente comme sa propre archive, c'est-à-dire celle de la démarche menée par l'artiste. Comparativement à ses autres projets, la collecte réalisée à Biella est en quelque sorte immatérielle. L'usine et ses employés deviennent ici le véritable artefact étudié et tout ce que peut en transporter l'artiste, ce sont les traces produites par son intervention. Une intervention qui a néanmoins su s'infiltrer dans l'infrastructure matérielle de l'usine et c'est son accès à la communauté que l'artiste met de l'avant dans son installation. En fait, c'est l'archive que les ouvriers ont constituée à partir de leur propre travail qu'elle conserve et qu'elle encode selon des règles qu'elle invente. Comme elle le disait dans un texte écrit plus tôt, « constituer en archives » des éléments de la réalité quotidienne participe à les faire exister autrement (Groot 2010). Et c'est principalement par le

---

<sup>607</sup> DÉRY 2006, p. 45.

biais d'une approche ethnographique où l'observation et l'écoute sont des plus importantes qu'elle y arrive.

Si Mark Dion utilise une iconographie associée à la figure du scientifique dans ses collectes sur le terrain, Raphaëlle de Groot pour sa part met de l'avant sa figure même d'artiste dans sa collecte et entraîne dans son sillage des participants qui deviennent à la fois sujets, protagonistes et coauteurs de ses interventions.

Ces deux projets, *Dévoilements* et *8x5x363+1*, démontrent clairement combien le travail sur le terrain et hors des lieux traditionnels de l'art<sup>608</sup>, est au cœur de la démarche de Raphaëlle de Groot. Dans les deux cas, ses initiatives menées dans des contextes fort différents, la conduisent à s'immerger dans l'environnement matériel de communautés qu'elle veut mieux connaître, dans un cas la réserve muséale, dans l'autre l'usine, desquelles elle va colliger quantité de traces produites lors de son passage. Dans le cas de Biella s'ajoutent cependant les échantillons de tissus, les captations sonores et la conception d'un mobilier tirés de l'aménagement matériel et sensoriel de l'usine.

#### **4.3.3. Raphaëlle de Groot, collectionneuse**

Le travail de Raphaëlle de Groot, comme nous venons de le voir, montre un ancrage contextuel différent selon la nature de ses projets et c'est parfois l'approche ethnographique, tantôt la collaboration ou encore le déroulement d'exercices performatifs qui informe la relation qui se tisse avec une communauté, un groupe d'individus ou, tout simplement, avec des visiteurs venus sur place. C'est en se confrontant à l'univers de l'autre, et ce, peu importe la nature des lieux, qu'elle se « réfléchit comme artiste<sup>609</sup> ». C'est-à-dire qu'elle rejoue chaque fois la nature de son

<sup>608</sup> Bien que son travail retourne dans les institutions en fin de projet pour y être exposé.

<sup>609</sup> La formule est de Louise Déry. Voir DÉRY 2006, p. 45.



travail et sa position dans les stratégies qu'elle s'invente. Plus récemment, la collection d'artefacts et non seulement d'information ou de traces est apparue au sein de sa démarche et caractérise *Le poids des objets*, un projet entamé en 2009 et toujours en cours, sur lequel nous allons nous concentrer pour étudier son utilisation de la culture matérielle.

C'est lors d'une résidence effectuée à la Southern Alberta Art Gallery à Lethbridge, de janvier à avril 2009, que Raphaëlle de Groot commence à recueillir des objets (fig. 117-119), en se donnant pour mission de prendre ce dont les gens ne veulent plus et qui sont relayés dans des espaces domestiques secondaires (fond d'armoire, sous-sol, grenier, garage) à défaut d'être élagués. Plusieurs raisons poussent par ailleurs les individus à garder des objets qu'ils ne veulent plus et qui font naître une forme d'anxiété au sujet de leur possession ou de leur rejet (Gregson 2007). Avec *Le poids des objets*, l'artiste aborde ainsi à une problématique universelle dans notre rapport à la culture matérielle. Elle montre, à travers ce qui va devenir une collection au fil du temps, combien les objets, souvent embarrassants, sont omniprésents. Un fait qui va à l'encontre de certaines idées préconçues sur la « société du jetable » qui présume que tout genre d'objets peut facilement être jeté sans arrière-pensée. C'est en quelque sorte oublier combien les biens de consommation nous enlacent et matérialisent des identités particulières et que les liens qu'ils symbolisent ne peuvent être défaits sans précaution, bien au contraire : « the casting of things in the direction of the waste stream is as productive of identities as the more well-worn terrain of acquisition and possession; and that such acts are a very long way from what they appear to be—namely, carefree.<sup>610</sup> » Des objets qui ne peuvent pas non plus être légués au sein d'un réseau familial ou social, car bien souvent ils en proviennent<sup>611</sup> et qui ont donc pour critère commun d'être un poids tant physique que psychologique pour leur

---

<sup>610</sup> GREGSON 2007, p. 685.

<sup>611</sup> L'artiste a d'ailleurs recueilli un certain nombre d'objets qui ont été offerts en cadeaux.

propriétaire<sup>612</sup>. L'artiste demande d'ailleurs à chacun de remplir un formulaire à cet effet et crée ainsi une documentation qui lui permet de conserver la mémoire que porte chacun des objets<sup>613</sup>. Il est néanmoins ardu de trouver le terme exact pour désigner cette collection sans ligne directrice et sans sélection, ni programme de recherche et tri, car si ce qui n'est pas sélectionné concourt à donner de la valeur à ce qui l'est, trier devient un moyen pour définir ce qui importe (Marcoux 2001b). Nous sommes ainsi devant une collection qui se constitue ainsi plutôt par accumulation et qui devient en quelque sorte une collection altruiste, voire de désuétude, formée par ce qu'autrui abandonne ou cède.

Pour constituer ce qui deviendra sa collection, l'artiste lance un appel de dons à la population et l'institution muséale lui attribue un espace pour la durée de sa résidence, afin qu'elle puisse travailler, seule ou avec la communauté, comme avec des étudiants de l'Université de Lethbridge inscrits au programme d'arts visuels (fig. 119). Ayant pignon sur rue, l'atelier dont elle dispose lui permet un contact direct avec la population et devient littéralement une vitrine où présenter son travail avec les objets. Ces derniers vont devenir la matière même de l'exercice qu'elle va proposer à la population locale : « The focus of the project was not to recycle, re-use or produce a predetermined forms from these materials, but to consider the stock of elements gathered as a representation and as a playing field that can act as a common ground

---

<sup>612</sup> Il est d'ailleurs intéressant de noter que *Le poids des objets* surgit à un moment où Raphaëlle de Groot doit elle-même se départir d'une quantité importante de ses objets en raison de son mode de vie nomade, constitué en grande partie de voyages et de résidences artistiques. Lors d'une entrevue donnée à l'émission radiophonique *L'Aéropatial* le 8 février 2011, l'artiste déclare que c'est assurément le fait de vivre dans les objets des autres qui lui a fourni une nouvelle piste de travail où, étrangement, elle s'est délestée du poids de ses propres objets pour s'encombrer de celui des autres. L'entrevue est disponible en ligne : <<http://laerospatial.wordpress.com/tag/raphaëlle-de-groote/>>. Consulté le 13 septembre 2013.

<sup>613</sup> Il s'agit en fait de formulaire où le donateur doit spécifier l'origine et la signification de l'objet.

for collective action/interaction.<sup>614</sup> » Les objets qui lui sont donnés forment autant une représentation par leur réunion<sup>615</sup>, qu'ils deviennent une matière à manipuler qui évolue au travers d'un dialogue constant avec ses collaborateurs. L'artiste manipule et assemble les objets dans son atelier temporaire, en plus d'y tenir des événements où le public est convié à faire de même et à interagir avec les objets qu'on lui confie. Les animaux en peluche, chaises, fleurs en plastique, tables de salon, fragments de mannequin, vaisselles et autres, sont tour à tour maniés, réarrangés, combinés, empilés par l'artiste. En fait, ils sont organisés en référence à leur histoire et leur contenu émotif, suivant les connotations sentimentales pouvant y être décelées. Le point de départ du projet réside dans l'acceptation d'objets non désirés. Cette culture matérielle rejetée constitue la base du travail de l'artiste qui investit une matière devenue obsolète, et se donne pour tâche de conserver ces artefacts et de les sortir de leur stagnation<sup>616</sup>. Ils ressurgissent depuis dans son travail et sont actualisés par de nouvelles configurations, laissant le champ libre à ce qui peut émerger de ses manipulations.

Considérant la nature ouverte et improvisée du projet de l'artiste, l'institution albertaine n'organise pas une exposition en bonne et due forme pour présenter son travail. L'installation d'un lieu accessible et ouvert à tous (fig. 117) est dans ce cas plus propice au développement de la collection qui se fait tant à travers les dons qu'à

---

<sup>614</sup> Propos pris sur le site web de la Southern Albert Art Gallery. En ligne : <<http://www.saag.ca/art/exhibitions/0237-the-burden-of-objects>>. Consulté le 9 septembre 2013.

<sup>615</sup> La réunion des objets crée en fait un portrait de la communauté à travers des items qui ont parfois été surinvestis émotivement et d'autres dont l'attachement semble avoir été obligé. Propos de Jasia Stuart. En ligne : <<http://prairieartsters.blogspot.ca/2009/04/raphaelle-de-groot-burden-of-objects.html>>. Consulté le 9 septembre 2013.

<sup>616</sup> Propos que tient l'artiste dans une capsule vidéo réalisée par La Chambre blanche lors de sa résidence en 2011. En ligne : <[http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/event\\_detail.asp?cleLangue=1&cleProgType=1&cleProg=-1287084167&CurrentPer=Current](http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/event_detail.asp?cleLangue=1&cleProgType=1&cleProg=-1287084167&CurrentPer=Current)>. Consulté le 13 septembre 2013.

travers la manipulation des items donnés à l'artiste<sup>617</sup>, montrant ainsi à quel point les objets dont nous avons la charge demande du travail : « Belongings require care, effort and work. Keeping them calls for attention.<sup>618</sup> » De Groot se porte ainsi garante du sort d'objets dont d'autres se départissent et entame un chantier de travail à partir de ces items qui sortent directement de l'espace privé pour entrer dans son univers et faire désormais partie d'un nouvel ensemble. Loin d'être une activité passive, la collection devient chez Raphaëlle de Groot un véritable acte performatif. Car c'est dans et par sa pratique artistique qu'elle « recadre » les objets amassés et qu'elle leur offre un nouveau contexte pour exister. La collection devient une entité où les choses bougent littéralement.

La collection qui se constitue par dons offre un ensemble d'objets tous plus singuliers les uns que les autres en termes de leur provenance et de leur histoire : poignée d'armoire, bocal à biscuits, théière, panier d'osier, sac de rangement, tourne-disque, paire de bas, téléphone, sabot de bois, etc. Ce rassemblement nous mène dans l'univers domestique et démontre ce que les gens consomment. Cependant les objets qui parviennent à l'artiste ont un statut particulier dans la mesure où ils n'ont pas trouvé le chemin du dépotoir. Les individus qui les possédaient n'ont pas réussi à s'en débarrasser, se laissant encombrer par eux ou les oubliant dans des lieux situés en coulisse de la vie de tous les jours (Gregson 2007). Les biens de consommation sont ici devenus des objets indésirables, ambigus et ambivalents du fait même de leur

---

<sup>617</sup> Il est intéressant de noter à ce sujet la vision de la Southern Alberta Art Gallery qui, dans ce contexte, donne un autre type d'encadrement institutionnel : « In it's place, the Southern Alberta Art Gallery created an Open Studio to serve as a site where the artist met and interacted with her students and the community. There, people were able to observe and converse about her practice and the artistic process as it developed with local groups and/or contributed to the project directly by bringing in material. » Citation tirée du site web de la Southern Albert Art Gallery. En ligne : <<http://www.saag.ca/art/exhibitions/0237-the-burden-of-objects>>. Consulté le 9 septembre 2013.

<sup>618</sup> MARCOUX 2001b, p. 76.

présence. Nicky Gregson, Alan Metcalfe et Louise Crewe en énumèrent d'autres exemples de ce type d'artefacts lentement entrés dans l'oubli ou l'obsolescence :

Exemples include unworn clothing, maybe, or 'old' but still functioning technologies such as video recorders and first-generation mobile phones. Other examples include the sorts of things that have been held over and stored, kept for their capacity to do memory work and to narrate a previous life or a life that has been lived, but which are now deemed sufficiently cooled to be released. They encompass, too, those things that come to to be seen to be 'not me', 'as no longer me', and as the 'not-the-me-I-would-like-but-struggle-to-be' [...]. Alternatively, we might hate these things, but something about them—usually their social lives—commands that they be kept within our homes.<sup>619</sup>

Chacun des spécimens transporte ainsi son passé et De Groot collectionne les objets dont les individus rencontrés parviennent à se défaire. L'artiste ne met d'ailleurs pas de filtre à sa collecte<sup>620</sup>, car tout ce qui ne sert plus et représente un poids trouve son chemin, contrairement à la collection muséale où les critères d'excellence et de représentativité prévalent. L'artiste procède néanmoins à un tri lors de son départ de Lethbridge, car elle ne peut transporter tous les objets qui lui ont été confiés, bien qu'elle emportera avec elle 1560 objets dont un fauteuil de type *lazy boy* (fig. 118). Il en sera de même lors d'un voyage en Italie à l'été 2010 où elle transportera avec elle 70 objets, nous y reviendrons plus loin.

Une deuxième phase de collecte suit à l'été 2009 en Italie, à Vizzero (14 objets), de même qu'une troisième à l'automne 2009 dans la ville de Québec où, avant d'occuper l'espace du Lieu (fig. 120), un centre d'artistes en art actuel, l'artiste procède à une seconde sollicitation publique de dons d'objets<sup>621</sup>. Lors d'une entrevue à la radio, peu

<sup>619</sup> GREGSON 2007, p. 684-685.

<sup>620</sup> Une méthode qui n'est pas sans rappeler les collectes scientifiques menées lors de recherches archéologiques ou ethnographiques où tous les objets et vestiges trouvés se valent pour rendre compte d'une culture (BAZIN 2002).

<sup>621</sup> L'artiste précise d'ailleurs que sa collecte ne consiste pas à recevoir des objets qui pourraient être donnée à des organismes caritatifs. Bien au contraire, elle veut recueillir des objets qui ont jadis été significatifs par leur propriétaire : « Je veux accumuler des objets qui

avant l'ouverture de l'événement<sup>622</sup>, l'artiste définit plus clairement sa collection et explique comment elle accumule à la fois leur poids physique et leur poids affectif.

Présenté sous forme d'exposition cette fois, *Le poids des objets* est décrit par le centre comme « un projet rassembleur et participatif » où le public est invité à venir voir ce que fait l'artiste des items qui lui ont été donnés<sup>623</sup>. Aux objets rapportés d'Alberta se juxtaposent ceux d'Italie et de Québec que l'artiste dépose au sol, sans ordre apparent, mais où prévalent toutes sortes de regroupements usant de classificateurs concrets (forme, couleur, matériaux, fonction) et jeux d'associations dans ce qui sera nommé des « phrases objets<sup>624</sup> ». Les objets embarrassants qu'elle récolte sont encore une fois pour la plupart ceux de la vie quotidienne (planche à repasser, balance, vieilles pantoufle, jouet, bibelots, etc.) et démontrent comment le bien le plus commun produit massivement, peut gagner une signification et être associé à un souvenir (Strasser 1989). La collection ainsi étalée prend les allures d'une brocante, voire d'un marché aux puces sans tables<sup>625</sup> et même d'une vente de débarras diront certains dans la couverture critique<sup>626</sup>. L'artiste y présente la totalité de ses objets et montre la difficulté de leur gestion. À cet effet, un caisson<sup>627</sup> (183 x 122 x 91 cm) se trouve dans l'espace et devient la mesure pour définir la collection : elle ne peut conserver que ce qu'elle réussit à y faire entrer. De même, la quarantaine de fiches

---

signifient quelque chose ou qui ont déjà été significatifs pour le propriétaire. Et moi, c'est le poids de ces choses-là que je prends, pas seulement l'objet comme tel. » (Raphaëlle de Groot citée dans ROSS 2009).

<sup>622</sup> L'entrevue a été donnée dans le cadre de l'émission *L'Aéropatial*, sur les ondes de CKRL, le 18 novembre 2009 (GUAY 2010, p. 94).

<sup>623</sup> L'information est tirée du communiqué de presse émis par Le Lieu et est disponible sur le site Internet du centre. En ligne : <<http://inter-lelieu.org/lieu/lieu-archive/>>. Consulté le 13 septembre 2013.

<sup>624</sup> ROSS 2009, p. A32.

<sup>625</sup> GUAY 2010, p. 94.

<sup>626</sup> ROSS 2009, p. A32.

<sup>627</sup> Un caisson qui va au reste disparaître et que nous n'allons plus retrouver comme étalon de mesure ni comme outil de gestion, mais qui est toujours conservé. Celui-ci a été construit par l'artiste devant public lors de sa résidence à Lethbridge et avait pour but de servir comme caisse de transport pour le retour des objets.

qui se trouvent au mur et sur lesquelles sont consignés les récits qui accompagnent les objets, les révèlent dans leur vie antérieure et montrent la charge émotive ou simplement, le souvenir qui s'y rattache :

Collectionner des objets devenus restes de vie est un premier geste qui en appelle d'autres, celui de les conserver, d'en faire l'inventaire, de recueillir leur histoire, de les transporter, de les agencer et de les montrer. Un dispositif se met alors en place au fur à mesure que les dons s'accumulent. Ce dispositif qui évolue interroge le regard que nous posons sur les objets, leur valeur et le poids que nous leur donnons dans nos vies.<sup>628</sup>

Ce moment du projet *Le poids des objets* est d'une certaine façon celui de l'encombrement et c'est dans cet ordre d'idées que nous pouvons interpréter la performance que réalise Raphaëlle de Groot à l'occasion du vernissage, où elle porte littéralement ses objets sur elle et se promène ainsi affublée dans l'espace (fig.129). Les objets l'handicapent et limitent ses mouvements, mais c'est précisément cet amoncellement qu'elle appelle par la sollicitation de dons. Ce qui fait image, c'est la disparition de sa figure sous le poids des objets dont on lui a remis la charge (fig. 128). Comme elle le dira dans une entrevue à la radio<sup>629</sup>, *Le Poids des objets* s'inscrit dans un processus de recherche ouverte, où il n'y a pas d'objectifs précis, car elle ne sait jamais où le projet va la conduire. Chacune des occasions de le présenter et d'y travailler en fait surgir une nouvelle composante. Elle en fera ainsi des inventaires photographiques et va même peser ses objets, pour mieux connaître le poids qu'elle s'oblige à porter (fig. 121-122). L'œuvre se poursuit lors d'un voyage fait en Italie à l'été 2010, alors qu'elle emporte une sélection de 70 objets pris dans sa collection et soigneusement inventoriés avant leur départ.

<sup>628</sup> Raphaëlle de Groot citée dans le communiqué de presse émis par Le Lieu. En ligne : <<http://inter-lelieu.org/lieu/lieu-archive/>>. Consulté le 13 septembre 2013.

<sup>629</sup> Il s'agit d'une entrevue qu'elle a donnée à l'émission *L'Aéropatiale* le 8 février 2011, à l'occasion de sa résidence au centre d'artistes La Chambre blanche à Québec.



Suite à l'étalement et à l'accumulation qui se produit au centre d'artistes Le Lieu, de Groot choisit de travailler à partir d'un échantillon de ses 1700 objets qui l'accompagne lors d'un déplacement. C'est ainsi qu'elle les transporte dans plusieurs environnements et continue à les porter, son corps se faisant support et véhicule. Un travail qu'elle va rendre accessible dans la vidéo *Porter* (fig. 123) où l'artiste se vêt de ces objets pour circuler dans la nature, s'arrêtant pour manger et se reposer, pour ensuite se remettre en mouvement et poursuivre sa route toujours aussi chargée. Elle continue ainsi de se soumettre à l'épreuve physiquement. Ceux-ci deviennent dans ce cas un langage tant plastique que symbolique. En fait, elle éprouve la notion même de collection à travers ses errances et montre combien celle-ci devient une extension d'elle-même. Entrecoupée par des scènes qui évoquent des rituels (une procession de l'Assomption dans un village italien, un pow-wow filmé dans un stade en Alberta) et des plans filmés dans la nature (un âne, un bison, le défilement du paysage dans un train), la vidéo se compose de scènes montrant différentes manières de porter les objets, en plus de nous offrir le récit de voyage de la collection. Une série de photographies est également tirée de ces déplacements de l'artiste et la montre en train de porter ses objets dans des paysages<sup>630</sup>. Elle réalise également à Trieste une performance<sup>631</sup> avec ses objets (fig. 122), laquelle est également captée dans la vidéo *Porter*.

Raphaëlle de Groot propose donc une version de la collection qui s'adapte à sa pratique et se moule à ses déambulations de par le monde. L'artiste va jusqu'à éprouver les systèmes de sécurité en vigueur lors de ses déplacements en enregistrant

---

<sup>630</sup> Notons également la série de coiffes qu'elle réalise et où son visage disparaît littéralement sous l'amas d'objets ficelés, dont *Port de tête* (2009) et *1273 petites choses qui ne servent plus* (2010).

<sup>631</sup> Intitulée *The Burden of Objects*, la performance fait partie de l'exposition *L'unico/The Only One* présentée à Trieste Contemporanea, Studio Tommaseo (Trieste, Italie), qui a été présentée du 4 septembre au 16 octobre 2010 et dont le commissariat est de Julia Trolp.

dans un aéroport une valise contenant ses 70 objets<sup>632</sup>, pour ensuite les faire emballer de cellophane lors de son retour au Québec. C'est en fait ce qu'elle dépose au centre de la salle d'exposition du centre d'artistes La Chambre blanche à l'hiver 2011, le ballot d'objets<sup>633</sup> (fig. 125) présenté pour preuve avec son étiquette YUL intacte. Invitée à y réaliser une résidence du 10 janvier au 6 mars 2011, de Groot y présente *Le poids des objets – Recommencer* où, cette fois, l'impression de brocante qui avait caractérisé son exposition au Lieu, fait place à une présentation épurée d'éléments choisis. Le ballot d'objets atteste sans aucun doute de leurs pérégrinations récentes et comme elle reste à l'état de bagage, la collection semble prête à repartir de nouveau. La présentation de la vidéo *Porter* relate ce voyage et révèle de manière poétique l'idée du poids physique des pièces à travers leur déplacement par l'artiste. Deux photographies complètent la présentation : *1273 petites choses qui ne servent plus* (fig. 124) dans laquelle de Groot est coiffée de ses objets, ainsi qu'une photographie documentaire, *The Seed of Man* (2011), qui montre le déplacement d'objets de grande dimension par des individus.

De nouvelles étapes dans son investigation prennent forme lors de sa résidence à La Chambre blanche : celles de la recherche et de l'indexation. Une liste accrochée au mur (fig. 127) rend compte de l'exercice de comparaison qu'elle a débuté avec la collection du Musée de la civilisation suite à un contact qu'elle fait avec l'archiviste Martin Villeneuve. Elle y trace un parallèle entre les objets qui lui ont été légués – et dont elle a désormais la charge – et ceux qui ont été rangés dans les réserves institutionnelles et qui sont également des objets issus du quotidien. Elle s'active désormais à créer des rapprochements en décelant les ressemblances et en identifiant

---

<sup>632</sup> S'agissant entre autres d'une paire de sabots de bois, d'un cœur encadré, d'un sceau, d'une visionneuse pour enfant et qui, regroupés dans la valise, forment un ensemble pour le moins hétéroclite et peut paraître suspect aux yeux d'agents de sécurité.

<sup>633</sup> Ce même ballot d'objets fait aujourd'hui partie d'une collection privée.

des dénominateurs communs à un ensemble d'objets apportés avec elle<sup>634</sup>. Une légende au bas de la liste permet de suivre sa pensée par le biais de surlignages colorés et révèle nombre de correspondances et démontre comment, souligne Igor Kopytoff « The world of things lends itself to an endless number of classifications, rooted in natural features and cultural and idiosyncratic perceptions.<sup>635</sup> »

L'intérêt de chacun de ses objets s'y communique à travers leur association, comme si l'artiste s'efforçait de nous les révéler autrement. Elle souligne désormais l'unicité de chacun de ses « spécimens » et retourne vers leur particularité pour en étudier les détails. Car les objets qu'elle conserve « codent » une expérience humaine comme nous l'avons vu et elle est maintenant dépositaire de cette part d'inénarrable qui s'y est logé. Elle essaie de trouver l'équivalent de ses objets dans la collection du Musée de la civilisation, et choisit d'aller du côté des objets sans source. L'espace de la réserve devient ainsi son nouveau laboratoire, son nouvel espace de travail où elle y réalise une performance transmise en direct à La Chambre blanche durant sa résidence. Ainsi, dans une salle de consultation de la Réserve muséale de la Capitale nationale elle présente les objets de sa collection à ceux du Musée de la civilisation (fig. 126).

Sa résidence à La Chambre blanche s'avère un temps d'arrêt pour réfléchir aux objets, un travail qu'elle réalise en partie avec un musée de société, où elle retrace des objets similaires aux siens. Le point de chute suivant est celui du 3<sup>e</sup> impérial, centre d'essai en art actuel, où elle effectue une résidence au Cégep de Granby-Haute-Yamaska<sup>636</sup> de septembre 2011 à mars 2012. En collaboration avec le département

<sup>634</sup> Comme sa collection compte plus de 1600 objets, l'artiste procède cette fois avec un ensemble restreint d'objets, la partie comptant ici pour le tout.

<sup>635</sup> KOPYTOFF 1986, p. 76.

<sup>636</sup> Une première dans le milieu collégial. Le projet est initié, produit et diffusé par le 3<sup>e</sup> impérial, avec la collaboration de l'établissement d'enseignement. Les informations de cette

d'Arts et lettres qui intègre le projet à son programme et lui alloue un espace de travail, l'artiste conjugue au *Poids des objets* des visées pédagogiques et de sensibilisation à l'art contemporain. Les étudiants sont invités eux aussi à se départir de leurs objets et toute une série d'événements (conférence, causeries, performances, installation, projection vidéo, lecture) prend place durant le calendrier scolaire et multiplie les contacts de l'artiste avec la communauté du Cégep. La collection s'additionne ainsi de nouveaux objets, dont beaucoup de jouets<sup>637</sup>, et c'est à l'occasion de son séjour à Granby que l'artiste y confectionne également son fameux « manteau » réversible à plusieurs poches (fig. 129) avec l'aide de M'Baye Fall, un couturier dont l'atelier de travail se trouve à proximité des locaux du 3<sup>e</sup> impérial<sup>638</sup>. Un vêtement qui va servir d'habitable à sa collection et qu'elle utilise dans une vidéo<sup>639</sup> tournée en partie sur le toit du Cégep. C'est que l'artiste crée, à cet endroit improbable, une installation à partir des objets qu'elle a recueillis sur les lieux et qu'elle accroche à un filet, dont le système de lestage lui permet de s'envoler tout étant retenu (fig. 128). Chacun des objets est solidement attachés et le filet représente les liens qui nous lient à eux<sup>640</sup>. Visible depuis le Département des arts et des lettres, l'œuvre participe à sortir les objets de leur stagnation (en leur faisant prendre l'air) et à leur donner une seconde vie. Alors que la vidéo *La réserve* (2012) qui y est en partie tournée, fait le pont avec le travail précédemment entamé au Musée de la civilisation. On y voit l'artiste portant son manteau chargé d'objets et qui déambule

---

partie du *Poids des objets* sont tirées du site Web du 3<sup>e</sup> impérial. En ligne : <<http://www.3e-imperial.org/artistes/raphaëlle-de-groot-0>>. Consulté le 13 septembre 2013.

<sup>637</sup> Un état de fait qui révèle l'identité de ses collaborateurs : « C'est normal, ils (les étudiants) sont de jeunes adultes et n'ont pas encore amassé beaucoup de biens dans leur jeune vie. » Raphaëlle de Groot citée dans LAMBERT 2012, p. 24.

<sup>638</sup> Un fait qui montre combien l'artiste sollicite à chaque étape de son projet des ressources différentes et dont elle ne peut soupçonner l'existence avant d'être sur place pour y passer un certain temps. C'est également ce qui se produit lors de sa résidence à La Chambre blanche où, en contactant le Musée de la civilisation, l'artiste se rend compte qu'elle connaît l'archiviste des collections et que ce contact lui donnera accès aux collections.

<sup>639</sup> Il s'agit de *La réserve* (2012) qui sera présentée à plusieurs occasions en accompagnement à une performance.

<sup>640</sup> Propos de l'artiste cité dans LAMBERT 2012, p. 24.

dans son installation sur le toit, de même que dans la Réserve de la Capitale nationale où se trouve les collections du musée. L'œuvre rend visible des lieux qui habituellement restent dans l'ombre (entrepôt, réserve, toit) et emboîte ainsi les différents espaces que traverse *Le poids des objets*. C'est cette même enfilade de lieux et de moments que l'artiste expose à l'occasion de l'exposition des finalistes au Prix Sobey au Musée d'art contemporain canadien de Toronto<sup>641</sup> : son manteau rempli d'objets déposés au sol et retenus par des fils, la vidéo *La réserve*, une vitrine renfermant les questionnaires de dons d'objets, un inventaire visuel et un ballot d'objets comme étant autant de traces de son projet en cours. Une manière de faire qui n'est pas sans rappeler les manipulations d'objets d'Annette Messenger vues au chapitre 1.

La dernière forme à avoir surgi du *Poids des objets* est celle de la lecture publique. C'est à l'occasion d'une collecte d'objets qu'elle effectue dans le cadre du *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière : volet 2*<sup>642</sup> que l'artiste en a l'idée et l'utilise lors d'un événement public pour rendre compte de la recherche qu'elle a menée dans la ville. Se croisent ainsi dans son récit les objets qu'on lui a donnés, les histoires qu'ils portent<sup>643</sup>, leur jumelage avec d'autres objets<sup>644</sup>, leurs aventures dans

<sup>641</sup> Une exposition qui a été présentée du 24 octobre au 30 décembre 2012.

<sup>642</sup> Le projet est une initiative de la commissaire Geneviève Chevalier et produit par la Galerie d'art Foreman. Il donne lieu à une exposition en salle du 30 avril au 30 juillet 2011 (volet 1), ainsi qu'à un projet hors murs, dans la ville de Stanstead le 28 juillet 2012, à la Bibliothèque Haskell. Pour plus d'information voir le site de la Galerie d'art Foreman. En ligne :

<[http://www.foreman.ubishops.ca/fr/expositions/simple.html?tx\\_buexhibition\\_pi1%5BseasonId%5D=8&tx\\_buexhibition\\_pi1%5BexId%5D=89](http://www.foreman.ubishops.ca/fr/expositions/simple.html?tx_buexhibition_pi1%5BseasonId%5D=8&tx_buexhibition_pi1%5BexId%5D=89)>. Consulté le 13 septembre 2013.

<sup>643</sup> C'est la dimension mémorielle des objets qui est mise de l'avant dans cette étape : « In fact most collectors see the items in their collections not as objects occupying a cell in a taxonomy, but as packages of memories. » (BELK 2001, p. 92).

<sup>644</sup> Il s'agit pour l'artiste de trouver des « amis » aux objets et de retrouver d'une certaine façon leurs « parents » dans les collections muséales. Propos de l'artiste tiré d'un article d'Anita Lahey publié le 18 décembre 2012 dans le *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*. En ligne. <<http://www.magazinembac.ca/artistes/le-poids-de-la-creation-l-adoption->

des pays étrangers, de même que les particularités régionales de la ville frontalière et les connaissances qu'elle en tire. L'histoire rapportée est celle des liens qui se tissent entre les objets et qui révèlent autrement l'expérience de leur propriétaire. Par cette narration, l'artiste rend accessible autant les objets que les souvenirs ou associations qu'ils portent. Intitulée *Relation*<sup>645</sup>, la lecture consiste justement à tisser des analogies entre les éléments et à en faire état avec des objets de collections institutionnelles, de même que de leur mise en circulation lors de voyages (notamment au Mexique et en Italie) où ils deviennent de véritables protagonistes. Elle y joint ainsi une multitude d'images : ses objets installés dans une chambre d'hôtel au Mexique, la botte que lui a donnée une dame de Stanstead jumelée à une botte Wellington que conserve le Musée des beaux-arts de Montréal, un fil de téléphone lancé dans un paysage, et ainsi de suite. Les images utilisées sont autant de portraits d'objets accompagnés de leur récit, que de vues où de Groot interagit avec ces derniers. La lecture devient un espace de remémoration pour sa collection et c'est précisément en fonction de cette mémoire que l'artiste pose ses actions. Le récit qu'elle en livre déballe<sup>646</sup> un à un les objets et révèle le sentiment d'obligation qu'elle a désormais envers chacun d'eux s'agissant de les conserver comme d'être la gardienne des récits dont ils sont porteurs. Ce dont témoignent les images et les anecdotes rapportées, c'est comment elle se réapproprie tous ces objets tout en conservant leur biographie (Kopytoff 1986), car c'est justement ce matériel biographique qui informe ses recherches et les actions où elle les fait revivre : « Dans mon œuvre, je m'intéresse à la façon dont les choses vivent et meurent à travers notre capacité à les regarder, les étudier, les garder

---

de-centaines-d-objets-abandonnes-selon-raphaëlle-de-groot-laureate-du-prix-sobey>. Consulté le 20 septembre 2013.

<sup>645</sup> La performance sera présentée par l'artiste de nombreuses fois, dont le 22 novembre 2012 au Musée des beaux-arts de Montréal, le 23 novembre 2012 novembre à l'Université Concordia, le 7 février 2013 au Musée de la civilisation et au Cégep de Granby-Haute-Yamaska, le 24 avril 2013.

<sup>646</sup> Comment ne pas penser ici à *Je déballe ma bibliothèque* de Walter Benjamin (2000). Il serait intéressant d'analyser le rapport de l'artiste à ses objets en regard de ce texte où les souvenirs de l'auteur surgissent alors qu'il sort ses livres des boîtes dans lesquelles il les a entremises pendant une année complète.

en mouvement.<sup>647</sup> » Ce que l'artiste nous montre en fait, c'est toute la construction sociale des objets (Buchli 2002), associés ici à la culture matérielle humble et ordinaire de l'espace domestique.

L'œuvre-collection de Raphaëlle de Groot n'utilise donc ni vitrines ni présentoirs pour se déployer. Sa présentation est réitérée à chacune de ses occurrences, s'agissant tout autant de photographies, de performances, de vidéo, de listes, de ballots, de lectures et même de cartes à collectionner apparues à l'été 2010. Elle ne relève pas non plus d'un choix personnel (Belk 2001), car l'artiste ne choisit par les objets qui entrent dans sa collection, bien au contraire, elle acquiert ce dont les autres se départissent et qu'ils parviennent à faire grâce à elle<sup>648</sup>. Une politique, ou dans ce cas un procédé, qui vient quelque peu contredire les critères de sélection précis qui sont à la base de toute constitution de collection. Si l'artiste annule ces derniers, c'est elle en revanche qui pose les paramètres de sa collecte et qui, avant de devenir un matériau artistique, est un moyen pour entrer en contact avec des individus<sup>649</sup>. Et c'est également l'artiste qui invente les conditions de conservation de sa collection et qui, dans ce cas, n'est lié à aucune éthique ou déontologie si ce n'est celle de les conserver à perpétuité. Cette condition risque néanmoins de venir à échéance avec la troisième phase du projet qui va s'échelonner de 2014 à 2016 en collaboration trois institutions

---

<sup>647</sup> Propos de l'artiste tiré de l'article d'Anita Lahey publié le 18 décembre 2012 dans le *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada* disponible. En ligne. <<http://www.magazinembac.ca/artistes/le-poids-de-la-creation-l-adoption-de-centaines-d-objets-abandonnes-selon-raphaëlle-de-groot-laureate-du-prix-sobey>>. Consulté le 20 septembre 2013.

<sup>648</sup> À cet égard, plusieurs objets donnés à l'artiste sont des biens personnels qui ont appartenu à une personne qui est aujourd'hui décédée et dont le lien empêche l'individu de se départir des objets. Une situation que relevait déjà Igor Kopytoff « There is clearly a yearning for singularization in complex societies. Much of it is satisfied individually, by private singularization, often on principles as mundane as the one that governs the fate of heirlooms and old slippers alike – the longevity of the relation assimilates them in some sense to the person and makes parting from them unthinkable. » (KOPYTOFF 1986, p. 80).

<sup>649</sup> La collection comme outil de socialisation est un phénomène relevé par Russell Belk et abondamment discuté dans ses travaux sur les collectionneurs individuels (BELK 2001).



muséales canadiennes dont la Southern Alberta Art Gallery (point de départ du projet), la Art Gallery of Windsor et le Musée national des beaux-arts du Québec. Intitulée *Rencontres au Sommet*, cette dernière étape va réunir les objets en assemblée qui vont se donner la tâche de décider de leur destin de collection.

La collection appelle ainsi un système d'organisation, et elle se définit pour une large part à travers l'infrastructure matérielle où elle est logée, comme nous le remarquons en début de chapitre. Force est d'admettre que dans ce cas-ci, c'est littéralement le corps de l'artiste que la collection habite et qui, par fragment choisi, l'accompagne à chacun de ses déplacements et maintient le contact avec ses objets. Ces tris ponctuels lui permettent de mieux gérer leur démultiplication, mais il n'en demeure pas moins que ce qu'elle conserve requiert de l'attention et du travail : « things need to be remembered, dusted, managed or worried about.<sup>650</sup> » Il y a par conséquent deux attitudes présentes chez Raphaëlle de Groot vis-à-vis de la culture matérielle : une première qui consiste à accepter sans distinction les objets qu'elle reçoit en don, nous amenant ici dans un régime où l'ensemble et la totalité importent, et la seconde, consiste à sortir ses objets de leur isolement et de les mettre en relation, voire de trouver une parenté à l'objet singulier en le jumelant avec d'autres orphelins que ces derniers soient trouvés dans les réserves d'un musée ou lors de voyages.

## Conclusion

Les démarches de Mark Dion et de Raphaëlle de Groot expérimentent différentes stratégies de collecte. Le recours à la description<sup>651</sup> pour en rendre compte, ce qui a également été le cas avec Sarah Sze et Thomas Hirschhorn, suggère que les projets

<sup>650</sup> MARCOUX 2001b, p. 81.

<sup>651</sup> Nous pourrions faire ici un parallèle avec la description ethnographique utilisée en anthropologie. Bien que notre analyse ne provient pas d'une observation directe sur le terrain, la description que nous avons formulée sert essentiellement à voir comme à faire voir l'œuvre. Notons néanmoins que nos descriptions chez Hirschhorn et Sze ont davantage porté sur leurs objets, alors que chez Dion et de Groot se sont leurs processus respectifs que nous avons décrits.

multiformes de Dion et de Groot s'inscrivent dans une longue durée et impliquent différents contextes, différentes phases, différents procédés, différents acteurs. Le rapport à la culture matérielle en constante transformation vise à retenir des objets en voie de disparition, mais surtout, à travers eux, les récits, les témoignages, les significations qu'ils ont déjà portés : « looking at what happens before and after the artefact is more significant than the artefact itself.<sup>652</sup> ». Ce sont également là des biens et des artefacts impossibles à trouver dans les grandes surfaces et qui attestent d'ailleurs du fait que dans toutes les cultures à travers le monde, il existe certaines choses qui ne peuvent être vendues ou achetées (Douglas et Isherwood 1979). À l'opposé, les pratiques de Claudie Gagnon et d'Ilya Kabakov traitent d'objets dont le sens est toujours actif. Même s'ils s'agit de méthodes développées dans la sphère scientifique que nous voyons à l'œuvre dans ce chapitre, nous pouvons également déceler dans le classement et la répartition la référence à des gestes appartenant à la sphère du quotidien, tout individu se trouvant à réaliser la gestion de l'ensemble de ses possessions à différents moments de son existence (Marcoux 2001, 2001b).

Dion et de Groot construisent ainsi les objets qu'ils réunissent et participent à les définir à travers leurs classifications. Ils en font des sémiophores en prenant en compte la signification apportée par le contexte de leurs collectes : que ceux-ci proviennent des berges de la Tamise ou de la maison d'un particulier, c'est leur provenance qui les rend signifiants. Le fait de prendre la forme de collections, et parfois d'archives, contribue d'autant plus à conférer de l'importance aux objets. Il y a ainsi dans leur pratique une double dé-marchandisation et singularisation des objets abandonnés par le fait de faire partie d'une œuvre-collection (Belk 2001). Car ce sont tous les procédés de la collection que nous y retrouvons :

Collectors create, combine, classify, and curate the objects they acquire in such a way that a new product, the collection emerges. In the process they also produce meanings. More precisely, they participate in the

---

<sup>652</sup> BUCHLI 2002, p. 19.

process of socially reconstructing shared meanings for the objects they collect.<sup>653</sup>

Néanmoins, les ensembles d'objets qu'ils réunissent s'en distinguent légèrement, car ces derniers sont formés sans tri. Une caractéristique qui les rapproche des collections religieuses et des collections archéologiques dont c'est dans la nature de se former sans tri (Lacroix 2002), par accumulation.

Ces similitudes d'approches ne doivent pas faire oublier que chacun des artistes utilise différents procédés pour entrer en relation avec le contexte d'origine des objets et discuter des trouvailles qu'il y effectue. Dans le cas de Mark Dion, c'est l'utilisation de personnages fictifs qu'il met de l'avant, tout en conservant son identité d'artiste. Alors que chez Raphaëlle de Groot, c'est davantage l'approche ethnographique qui est employée et qui s'avère un procédé durant lequel elle n'emprunte aucune autre figure. Deux manières de faire qui considèrent autant le processus que l'objet final comme lieu de l'œuvre. Nous pouvons également relever le fait qu'ils s'adjoignent de manière récurrente l'expertise de spécialistes. Ces derniers viendront parfois eux-mêmes les observer ou ils seront alors des collaborateurs de premier plan. Mais ce que révèlent ces pratiques avant tout, c'est combien la valeur des objets est construite à travers leurs relations, que celles-ci concernent un territoire, une période historique, un individu ou un souvenir. La manière de recueillir ces objets et de les utiliser, va continuer à les redéfinir culturellement et c'est peut-être davantage cette couche culturelle qui les intéresse plus que l'objet lui-même, celui-ci en venant à disparaître, à se fondre dans l'œuvre.

---

<sup>653</sup> BELK 2001, p. 55.

## CONCLUSION

Moderation is a fatal thing. Nothing succeeds like excess.<sup>654</sup>

L'aphorisme d'Oscar Wilde peut certainement qualifier les œuvres que nous venons d'étudier, du premier chapitre aux dernières études de cas, le rassemblement d'objets conduisant à un art de l'excès et du débordement. La démesure générée dans les œuvres, même avec des objets modestes et vétustes, devient une stratégie pour refondre les marchandises prises d'un contexte quotidien déjà saturé. Ce type de production pourrait être motivé par une certaine peur du vide, une hantise de *l'horror vacui* qui, comme nous l'avons vu, résonne dans la surcharge matérielle de nos environnements et jette un éclairage particulier sur nos habitudes de consommation. Ajoutons que l'afflux actuel du monde des biens reconfigurerait, selon Jackson Lears (1994), les rêves anciens d'abondance et ces mêmes fables nous seraient aujourd'hui racontées dans les publicités de compagnies multinationales. Les représentations les plus dynamiques de nos valeurs culturelles résident ainsi autant sur les panneaux publicitaires que dans les œuvres d'art, car ce sont les mêmes objets, acteurs véritables de ces paraboles, que nous retrouvons dans un univers comme dans l'autre. Ce fait démontre bien l'importance de la culture matérielle et du phénomène de la consommation dans le monde actuel, les répercussions se faisant ressentir jusqu'à dans les œuvres comme nous le formulions dans notre première hypothèse.

Si, à travers l'usage qu'ils font de la culture matérielle, les artistes poursuivent différents objectifs, ils mobilisent également de nombreux champs d'activité. Nous entendons par là les différentes sphères d'action dans lesquelles ils circulent, mais qui

---

<sup>654</sup> WILDE 1894, p. 127.

sont aussi évoquées par les objets réunis : leur production dans les pays du Tiers-Monde et leur distribution dans les magasins à rabais par exemple, de même que leur circulation dans l'économie informelle des objets de seconde main. Ceux-ci proviennent également de l'espace domestique ou de contextes historiques, et entrent parfois dans des collections ou deviennent associés au savoir. Des artefacts qui peuvent ainsi être achetés, transmis, offerts, légués, trouvés et gardés avant d'être installés, assemblés, regroupés, entassés et même emballés ou entreposés. Autant d'opérations qui amènent les artistes à développer leur discours sur le monde matériel et les biens de consommation, car c'est à force de fréquenter ces univers que se précisent leurs stratégies de sélection comme d'utilisation d'éléments qu'ils prennent déjà tout faits et qui, suite à nos observations, nous indiquent comment l'interprétation de ce type d'œuvres est, elle aussi, tributaire du discours que les artistes développent et dont nous pressentons l'importance.

Comme nous le relevions en introduction, plusieurs termes ont été utilisés pour désigner ces pratiques, mais celles-ci n'ont jamais été étudiées dans leur ensemble et n'ont jamais donné lieu à un approfondissement d'ordre théorique. Un état de fait auquel nous avons voulu remédier en fondant notre réflexion sur l'anthropologie de la consommation et les études sur la culture matérielle. Ainsi, le consommateur est devenu la figure pivot de la thèse et permet de créer une double analogie. D'abord, l'artiste dans les cas qui nous intéressent est un consommateur à l'œuvre. Ensuite, l'artiste, par son travail, met en évidence des caractéristiques qui sont à la fois propres à la consommation et à la création : l'appropriation et la transformation, ce qui nous amène à confirmer notre deuxième hypothèse : l'appropriation est le propre de la consommation et aussi le propre de la création. La culture matérielle dans l'art contemporain nous met ainsi devant notre identité de consommateur et rappelle à chacun (artiste, grand public, spécialiste) qu'il est consommateur. Cette thèse signale l'importance du geste même de rassembler comme vecteur de sens. Nous l'avons vu à l'œuvre dans les pratiques artistiques, mais il a également influencé la méthode qui

nous a servi à les saisir en recourant à des procédés similaires : celui de réunir des idées, des exemples, des pratiques, des théories et des approches.

Une sorte d'équivalence a ainsi pu être posée entre l'excès précis d'objets banals dans les œuvres et un environnement quotidien tout aussi rempli, nous plaçant devant la présence intrusive du « matériel » de notre époque. C'est avec ce premier constat que nous avons voulu aborder le cas d'œuvres faisant du rassemblement de la culture matérielle leur *modus operandi*. Cela en faisant référence à une vaste gamme d'items que Daniel Miller (1987) va signaler comme étant des « artefacts industriels » généralement bon marché, non-durables et sensibles aux effets de la mode, désignant dans ce cas le contenu offert dans les commerces. L'étude de la consommation a d'ailleurs participé à renouveler la pensée sur la culture matérielle, une pensée héritée de l'anthropologie du XIX<sup>e</sup> siècle et dont la théorie fut longtemps liée à l'archéologie dans son interprétation des traces matérielles des sociétés anciennes. L'anthropologue Daniel Miller, figure centrale de notre thèse, est l'un des plus importants chercheurs de ce renouvellement dont l'objet a été de poser la spécificité de la culture matérielle contemporaine et de la voir comme l'une des formes d'expression majeures. Sa contribution a milité en faveur d'une attention dirigée sur des biens qui, jusqu'ici, avaient été négligés en raison de leur banalité et ses écrits nous ont fourni la base théorique pour aborder l'abondance des biens dans les œuvres contemporaines.

Pour donner du contexte à notre objet d'étude, nous avons voulu faire état dès l'introduction combien il demeure impossible de penser l'être humain en dehors du monde matériel. C'est dans le choix de ses biens de consommation que tout un chacun objectifie un certain rapport au monde. L'omniprésence de ces mêmes biens du côté de l'art contemporain, nous a incitée à explorer l'implantation de ce que l'on a appelé la société de consommation. Une incursion à travers laquelle nous avons fouillé l'infrastructure commerciale qui s'est mise en place et dont la multiplication des lieux d'approvisionnements (des grands magasins aux centres d'achats et des

centres *lifestyle* aux sites d'achats en ligne tels eBay, Kijiji et maintenant Etsy pour les articles vintage et fait-main), a favorisé l'émergence d'un sujet consommateur. Cela, de l'économie fordiste qui a permis d'équiper tout le circuit commercial et les foyers occidentaux, au régime post-fordiste actuel qui se caractérise par la sous-traitance de sa production dans les zones franches situées en grande partie dans les pays du Tiers-Monde et également dans des pays qui ont été associés aux économies émergentes comme la Chine par exemple. Un phénomène qui se laisse plus aisément comprendre en mentionnant le cas des trois plus grandes entreprises importatrices que sont Wal-Mart, Home Depot et Target.

Ce sont ces valeurs et idéologies qui ont trouvé à prendre forme dans les œuvres. Une manifestation qui a connu un développement tout au long du siècle dernier et dont notre thèse retrace en partie l'histoire dans le premier chapitre, avant de nous pencher ensuite sur des études de cas ciblées. Il s'agissait pour nous de situer l'apparition d'un excès suite à l'industrialisation des moyens de production. L'accumulation de biens a d'ailleurs rapidement été perçue comme un signe de richesse, voire comme un symbole de la démocratie si l'on regarde comment la consommation individuelle a été valorisée dans les années 1950 et 1960 en opposition à l'idéologie communiste notamment et qui est même devenu un devoir aujourd'hui, afin de ne pas ralentir l'économie en temps de crise. Le pouvoir économique résiderait en partie dans le magasinage de masse de la population comme l'a noté Daniel Miller (1995) qui, très souvent, va voter pour des politiciens qui font de l'économie leur priorité et qui leur fournissent les ressources nécessaires pour consommer.

C'est dans cette perspective qu'il nous a paru intéressant de comprendre notre sujet de recherche en relation avec le phénomène de la consommation et de situer l'emploi de la culture matérielle en art par rapport à l'excès généré par nos sociétés capitalistes. Cette surabondance faisant apparaître des stratégies pour négocier justement avec ce trop-plein de marchandises. Nous voulions de cette façon nous



pencher sur le type de propos énoncés par les artistes dans leur décision de travailler avec des items de consommation de masse qui sont, du reste, très souvent jugés insignifiants malgré leur omniprésence.

Notre intuition de départ s'est en fin de compte transformée en choix méthodologique et nous avons puisé tant du côté de l'anthropologie de la consommation, que dans nombre d'études en histoire, en sociologie, en économie et même en géographie humaine. Une recherche qui a permis de mieux comprendre la relation secondaire que nous avons développée avec les objets. Et ce créneau abordait, finalement, la question de comment nous parvenions à nous relier à un monde que nous ne fabriquions pas, mais que nous consommions. La culture de la consommation pouvait être comprise autrement qu'à travers son asservissement de l'individu, et être considérée dans son potentiel créatif, c'est-à-dire à travers la notion d'appropriation qui lui est inhérente, car consommer ne consiste pas seulement à acheter des biens, c'est également les transformer et les faire siens. Un processus qui extrait les biens de leur condition de produits distribués dans les grandes surfaces et qui les rend spécifiques, voire qui les personnalise. Les objets devenant une partie de nous-mêmes et dans le présent cas devenant partie prenante des œuvres.

Il est d'ailleurs facile d'entrevoir comment la prolifération des objets a pu susciter des réactions chez les artistes. Ces derniers se sont rapidement saisis des possibilités plastiques offertes par les objets dénichés dans les bazars et même dans la rue, attestant finalement de la circulation des biens. Une pratique qui a mobilisé d'autres structures pour son approvisionnement en matériaux et qui prolongeait d'une certaine façon, la culture fondée sur la réutilisation qui prévalait.

Il nous a ainsi intéressée de comprendre l'incorporation d'éléments de la culture matérielle dans les œuvres comme un signe manifeste de l'arrivée du sujet consommateur. Tout en nous appliquant à une meilleure saisie du champ ouvert par

l'étude de la consommation, nous sommes allée regarder du côté des relations de conservation à l'égard des objets, afin de faire ressortir d'autres procédés pour les investir. Nous avons bien entendu considéré le cas de la collection, mais également celui de l'accumulation où le stockage est une autre manière de rassembler les choses. Deux types de comportements qui entraînent parfois une relation obsessionnelle, mais qui en font ressortir d'autres aspects et montrent comment le fait de réunir des objets en quantité grandissante est le signe d'une pensée symbolique et implique forcément de produire du discours.

Il y avait donc lieu de présumer que les artistes de notre corpus allaient dire des « choses intéressantes », selon l'expression de James Clifford (1988), au sujet de leurs matériaux et que leur discours allait certainement se refléter dans leur pratique. Nous avons ainsi pu déceler différentes opérations et certaines relations développées par les artistes avec les objets pouvaient se qualifier d'authentiques (notamment chez Mark Dion et Claudie Gagnon), d'autres pouvaient être vues comme fétichistes en idolâtrant certains matériaux (Thomas Hirschhorn), sinon s'avérer déviantes par leurs détournements (chez Sarah Sze par exemple) ou encore être de nature utilitaires et inventives par le fait de mettre les objets au service d'un propos ou d'une pratique (ce qui est le cas chez Ilya et Emilia Kabakov, de même que chez Raphaëlle de Groot). Ainsi, du côté de l'emploi des objets par les artistes, la question des bonnes ou des mauvaises relations, de ce qui est approprié et de ce qui ne l'est pas, ne se posait pas dans les mêmes termes. Il s'agissait plutôt de voir comment les biens de consommation allaient être manipulés et acquérir un autre statut.

À travers notre revue de la littérature critique sur le sujet de l'emploi de la culture matérielle en art, nous avons remarqué l'absence de consensus et d'outils pour examiner ce phénomène. Celui-ci avait certes été abordé par problématiques, de même qu'il avait été considéré par marginalement dans le cadre d'expositions thématiques, mais jamais il n'avait fait l'objet d'une étude approfondie comme telle.

Suite à une collecte d'informations dispersées, nous avons d'ailleurs relevé quantité de termes qui ont voulu qualifier ces œuvres volumineuses. La terminologie, même changeante et non récurrente, donnait accès aux *a priori* qui surgissent devant ce type d'œuvres et démontrait comment chacun tentait de qualifier l'effet produit par la quantité des items réunis.

Dans l'identification des attitudes, des traitements plastiques et des motifs sur lesquels s'appuient ces pratiques, nous avons limité mon corpus à des œuvres où le rassemblement était considérable. Le mot de rassemblement apparaissant d'ailleurs comme un terme ouvrant pour qualifier ces pratiques, afin d'étudier un type de réunion d'objets distinct de la collection, laquelle implique des ensembles plus homogènes. Un choix qui a également impliqué de faire un cadrage sur des œuvres dans lesquelles les objets avaient un rôle de premier plan, à l'opposé de pratiques reprenant la stratégie du ready-made. Un geste important que nous avons voulu tenir à distance tant celui-ci a été utilisé pour comprendre l'emploi d'objets « déjà-faits ». La notion de culture matérielle comme catégorie pour penser les objets nous semblait plus propice à renouveler la réflexion sur l'usage artistique des articles de la vie courante. Si les objets industriels sont si présents dans les œuvres à partir du XX<sup>e</sup> siècle, c'est assurément en raison de leur plus grande abondance.

Nous avons également voulu prendre une distance avec l'expression « d'objet trouvé » tel que définie par le surréalisme et largement utilisée elle aussi pour qualifier des objets existants ou manufacturés. À la différence du ready-made, qui est présenté comme tel et désigné œuvre par l'artiste, l'objet trouvé est combiné à d'autres matériaux et devient signifiant au sein d'un ensemble. C'est une notion qui désigne également une trouvaille faite au hasard. Une caractéristique qui est à l'encontre de la plupart des pratiques d'aujourd'hui, car les artistes qui s'approvisionnent dans les Dollarama, au Village des valeurs, chez Rona ou Ikea, vont plutôt y chercher des articles présélectionnés et non pas trouvés au hasard. Suite

à nos études de cas, nous avons pu être à même d'observer combien une recherche de matériaux précédait la production des œuvres et impliquait conséquemment que nous nous trouvions devant des objets choisis, qui n'ont plus rien à voir avec l'objet trouvé surréaliste. Les artistes ne sont d'ailleurs pas tous en quête des mêmes choses, leur sélection d'objets s'appuyant à tout le moins sur des idées et des critères.

Nous avons ainsi abordé la dimension matérielle des œuvres dans une certaine immédiateté, tout en développant une approche à la fois pragmatique et esthétique se rapportant directement à leur observation et au relevé de leurs effets. Notre attention s'est portée sur les matériaux utilisés par le biais de leurs caractéristiques concrètes d'un côté, et leurs modalités d'appropriation, de l'autre. Un traitement qui convenait à nos analyses d'œuvres, mais dont il était difficile de reprendre la structure pour la division de nos chapitres. Il aurait été impropre de séparer les matériaux de leur articulation. Il nous semblait plus juste d'organiser notre matériel par rapport à la provenance des biens utilisés. Ainsi, ce sont les modalités d'acquisition des objets par les artistes qui ont permis la catégorisation des pratiques retenues, car un article acquis dans une vente-débarras ne se pose pas comme l'équivalent du même type d'objet acheté dans une grande surface. Du coup, les modalités d'approvisionnement nous ont semblé plus riches pour la structuration de nos études de cas. Cela permettait de poser combien ces objets étaient obtenus à travers un échange, que celui-ci soit commercial ou qu'il s'inscrive dans le cadre d'une négociation.

Suite au premier chapitre faisant une brève traversée de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle sur le sujet de l'intégration des objets aux œuvres, notre deuxième chapitre abordait le cas des matériaux neufs acquis dans les grandes surfaces et considérant l'achat comme modalité d'acquisition avec les pratiques de Thomas Hirschhorn et de Sarah Sze notamment; alors que notre troisième chapitre s'est attardé à la modalité de la récupération des matériaux usés et de seconde main, provenant essentiellement de l'économie informelle des brocantes et dont les pratiques de Claudie Gagnon, de

même que d'Ilya et d'Emilia Kabakov sont particulièrement représentatives; pour, en bout de piste, en arriver à des pratiques fondées sur la recherche et faisant usage d'objets trouvés suite à la mise en œuvre de procédé d'enquête et de fouille, comme c'est le cas chez Mark Dion et Raphaëlle de Groot.

Notre approche a donc consisté à aborder la culture matérielle à différents stades d'utilisation : celui des articles neufs et utilisés pour la première fois, à savoir ceux qui ne font qu'un seul trajet suite à leur production et qui sont acquis pour être immédiatement intégrés aux œuvres. Les pratiques de Thomas Hirschhorn et de Sarah Sze nous transportaient ainsi du côté d'une culture matérielle standardisée et sans marque d'usage du fait de provenir directement des étalages. Un autre stade exploré fut celui des objets de seconde main qui attestent d'une utilisation précédente et qui nous amène du côté des possessions personnelles dénichées dans des lieux d'occasion et de transit. Contrairement aux marchandises neuves, les objets de seconde main ne sont pas uniformes et disponibles en plusieurs exemplaires. Les artistes étudiés dans le cadre de notre thèse les utilisent au sein d'œuvres qui prennent souvent pour motif l'espace domestique, un contexte hanté par l'Union soviétique chez les Kabakov et habité de curiosités chez Claudie Gagnon. Notre dernier chapitre poursuivait cette exploration des biens de seconde main et de leurs vies antérieures, mais en ciblant cette fois des objets trouvés en cours de processus et dont les modalités d'acquisition sont au cœur même des œuvres et du sens à en tirer. Le terme d'objet trouvé étant véritablement opérant chez Mark Dion et Raphaëlle de Groot, mais dans le contexte cette fois de pratique relevant quelque peu du *site-specific*, au sens où il y avait investigation de lieux, de communautés et de problématiques précises de recherche suscitant l'intervention de tiers. Les objets insérés dans leurs œuvres devenant véritablement des sémiophores selon l'expression de Krisztof Pomian, c'est-à-dire des objets dotés de significations.

La culture matérielle redéployée dans les œuvres permettait ainsi d'accéder à différents régimes de valeur offerts par les items et les artistes jouaient avec les propriétés de leurs matériaux tout en misant sur leur familiarité. Une familiarité qui sera qualifiée de démocratique autant par Thomas Hirschhorn que Jeff Koons ou encore par le critique d'art Lawrence Alloway qui dès la fin des années 1950, défendait la nature inclusive des premiers assemblages.

L'apport de notre thèse se situe ainsi sur le nouvel éclairage jeté sur l'usage en art de biens de consommation comme éléments de la culture matérielle contemporaine. Avec le recul, nous pouvons voir à présent combien les artistes que nous avons retenus sont ceux qui mettent de l'avant une culture matérielle modeste et tapie dans l'ombre, tant le papier d'aluminium, les chaises de jardin, les sacs Ziploc, la vaisselle bon marché ou les jouets usagés ne sont pas d'emblée des articles avec une aura particulièrement éblouissante. Une culture matérielle qui n'est donc pas celle des grandes occasions, mais qui n'en reste pas moins emblématique de notre civilisation et qui, malgré son humilité, fait état de choix et de préférences qui discriminent certains biens au profit de ceux choisis comme l'a relevé Mary Douglas (1971). C'est d'ailleurs par le choix de leurs objets que les artistes se distinguent, alors que le fait de les intégrer dans leurs œuvres les singularise et les détourne du « travail » qu'ils accomplissent habituellement. Ces objets usuels, auxquels nous sommes habitués et que l'on ne voit même plus, sont ceux dans lesquels réside en grande partie ce que nous enseigne la culture matérielle : ce que l'on remarque le moins est souvent ce qui s'avère le plus déterminant (Miller 1987). C'est dans cette optique que les recherches en anthropologie de la consommation nous ont été particulièrement utiles pour aborder la relation secondaire que les artistes développaient avec des objets dont ils n'étaient pas producteurs.

Si les trois chapitres consacrés à nos études de cas mettent en lumière des pratiques fort différentes, quant à l'origine des objets et à leur usage, elles se ressemblent toutes

dans la nécessité du rassemblement. En fait, elles permettent d'accéder à un fond commun qui vient spécifier les enjeux rattachés à ce type d'œuvres. Car recueillir et réunir des objets variés ne sont pas des procédés secondaires par rapport aux œuvres qui en résultent. Bien au contraire, la collecte et la mise en commun d'éléments de la culture matérielle, c'est-à-dire de leur sélection à leur mise en forme, sont le fondement même de l'œuvre et c'est principalement par ce biais que les artistes vont trouver à formaliser leur pensée. Parfois les objets sont de l'ordre du référent historique, notamment chez Ilya Kabakov et chez Mark Dion, ou parfois ils sont des possessions personnelles comme chez Claudie Gagnon où il s'agit d'objets usuels extraits de son quotidien. Chez Raphaëlle de Groot, ce sont le plus souvent des items que d'autres lui ont légués, alors que les objets réunis dans les œuvres de Thomas Hirschhorn et de Sarah Sze sont des biens de consommation disponibles dans les grandes surfaces du monde actuel.

Néanmoins, les objets de même nature « s'expriment » différemment d'une pratique à l'autre. C'est ce dont témoignent les pratiques de Hirschhorn et de Sze, par exemple. Même si ces derniers se réclament tous les deux de la sculpture en privilégiant des articles de la vie courante et qui deviennent des matériaux fétiches pour chacun, leurs œuvres nous mettent devant deux manières d'utiliser les objets. Pour Sze, l'objet est choisi pour ses qualités formelles. L'artiste ne parle jamais des objets autrement qu'en termes plastiques (format, couleur, texture) et qu'en termes de valeurs (modeste, commun, précieux, banal), dimensions à partir desquelles se construisent ses œuvres : donner une valeur artistique à ce qui n'en a pas d'emblée en prenant pour point de départ les propriétés matérielles d'objets familiers. Il n'y a ni motif ni intention politique dans ses réalisations pas plus qu'il n'y a de propos critique sur la consommation actuelle, même si les objets qu'elle utilise se caractérisent par leur standardisation et rappellent qu'ils proviennent directement de la sphère marchande.



Chez Thomas Hirschhorn, nous pouvons certes déceler une homogénéité et rappeler cette fameuse « unité Diderot » dans son choix de matériaux, mais ces derniers ne sont pas réunis pour former de nouveaux organismes et donner un second souffle aux objets retirés de la sphère utilitaire. L'artiste nous place plutôt devant d'imposantes constructions où nous sommes constamment ramenés aux enjeux actuels de la consommation. En fait, pour les décrire et les amener dans le discours, ses œuvres incitent à saisir les objets dans une narration qui construit elle-même un sens et qui nous conduit au-delà de leur mise en forme tant ses matériaux premiers (bouteilles, magazines, téléphones portables, mannequins) trouvent une signification qui dépasse leur seule matérialité. C'est le cas notamment des mannequins de *Crystal of Resistance* que l'artiste habille de robes aux images extrêmement violentes, où les vêtements ainsi confectionnés gagnent une portée sémantique qui va bien au-delà de l'étoffe. En fait, avec les marchandises et les biens de consommation qu'il utilise, se révèle une étape de fabrication de première importance tant il se les approprie et les réinvestit pour donner forme à de nouveaux objets. Il produit ainsi un événement de surconsommation, une consommation monstrueuse avec des matériaux fétiches pour nous confronter à nos propres excès de consommation.

Pour comprendre comment des éléments de la culture matérielle sont employés dans la création d'œuvres d'art, projet au centre de cette thèse, nous sommes amenés à nous arrêter au seuil d'une signification trop spécifique. Cela a pour effet de limiter notre interprétation à la mise en forme des éléments réunis, à savoir ce qu'ils configurent ensemble, alors qu'à d'autres moments, nous sommes amenés à pousser plus avant le sens qui se dégage des assemblages. Rester dans la matérialité, pour le dire ainsi, et observer comment celle-ci prend forme a pour résultat de faire bouger le point focal de notre attention. Connaître le lieu d'acquisition des matériaux enrichit le regard que nous pouvons porter sur ces œuvres. Les grandes surfaces qui écoulent et rendent disponibles des produits réalisés en série, à prix très abordables et qui se dégradent rapidement, vont avoir une résonance dans l'œuvre créée à partir de ces

marchandises. Le déploiement des objets réunis devient le motif central de notre analyse et montre comment l'œuvre est à comprendre comme nouveau contexte d'utilisation des biens de consommation de masse. Ce type d'œuvres dirige notre attention tant sur les matériaux que sur le fait et la manière de les réunir de sorte que la prise en compte de l'un implique nécessairement la prise en compte de l'autre dans l'analyse.

Une attention semblable, à savoir une réflexion prenant pour point de départ l'œuvre comme nouveau contexte d'utilisation des biens, est d'ailleurs requise chez Claudie Gagnon et Ilya Kabakov, où ce sont les mondes évoqués qui suscitent d'abord l'analyse, car chaque objet avec sa patine et les traces d'usages antérieurs ajoute à la construction du sens et à la symbolique des installations. Les objets sont littéralement « installés » dans les œuvres et forment des ensembles qui les font presque disparaître. En fait l'objet est avalé au sein de *gestalts*, sortes d'œuvres d'art total, où l'objet ne devient qu'un des éléments. C'est ce que nous démontrent justement les œuvres d'Ilya Kabakov, celles concernant de manière plus spécifique les appartements communautaires, où le véritable objet de ses œuvres réside davantage dans le souvenir autobiographique et les atmosphères qu'il cherche à reproduire dans ses installations totales. Chez Claudie Gagnon, c'est le potentiel poétique des articles choisis qui est mis de l'avant et il arrive que ces derniers fassent naître le projet d'une œuvre. Ce qui ne sera jamais le cas des pratiques de Thomas Hirschhorn et d'Ilya Kabakov où ce n'est pas l'objet particulier qui importe, mais bien l'idée qui motive le rassemblement des objets.

Chez Mark Dion et Raphaëlle de Groot l'objet semble toutefois amené à disparaître. Bien que la culture matérielle se trouve souvent au centre des projets qu'ils mènent, l'attention est davantage dirigée vers les processus d'enquête, de collecte et de fouille par lesquels les artistes trouvent et traitent leurs objets. Ce sont moins les objets que les rencontres qu'ils suscitent au moment de la collecte et de l'exposition qui seront

mises à l'avant-plan. C'est ce qu'ils représentent qui se trouve être transposé dans leurs œuvres et qui nous place devant de véritables sémiophores. Ce type d'emploi de la culture matérielle dirige l'intérêt plus sur les gestes qui ont mené à leur rassemblement que sur les objets eux-mêmes.

Ainsi, l'usage de la culture matérielle sous forme de rassemblement dans les pratiques de l'art contemporain va être déterminé par les types de biens utilisés et leur provenance, de même que par leur mode d'appropriation et la façon dont ils vont être investis dans les œuvres. C'est dans cet esprit que nous avons identifié les appropriations d'ordre formel avec Sarah Sze qui s'inscrit dans la tradition des premiers papiers collés et des tableaux *merz* de Schwitters où il s'agissait de travailler à partir des propriétés plastiques de matériaux non artistiques, une expérimentation qui a par la suite été poursuivie par les néo-dadaïstes, pensons ici à Robert Rauschenberg, comme aux sculpteurs britanniques des années 1970 (Tony Cragg, Bill Woodrow), de même que par certaines pratiques en installation, notamment celle de Jessica Stockholder. Claudie Gagnon porte également un grand soin aux objets qu'elle sélectionne et pousse plus avant la juxtaposition et l'étrangeté, une approche typique de la démarche des surréalistes où il y avait la volonté de révéler l'incongruité poétique des objets et de les faire voir sous un autre jour. C'est donc une attitude à la fois formaliste et surréaliste, par le fait de mettre de l'avant la poétique de la trouvaille, qui caractérise ces types d'appropriations où le bricolé et le « patenté » occupent une large place.

Un deuxième type d'appropriation que nous pouvons déceler dans l'emploi de la culture matérielle sous forme de rassemblement est celle de la surenchère où l'accumulation des biens et des articles s'érige en une certaine critique de la consommation. C'est le cas notamment chez Thomas Hirschhorn, alors que chez Raphaëlle de Groot, l'excès d'objets qui se retrouve dans ses œuvres devient un véritable fardeau dont l'artiste est chargée. Même si les propos de leur démarche

diffèrent en tout point il y a, à travers la surabondance des matériaux réunis et des ensembles qu'ils produisent, un imaginaire de la perte qui prend forme : la perte de sens de l'individu submergé par ses possessions, la perte d'une humanité devant les images de violence extrême, la perte d'une capacité de penser et de choisir. Ces deux artistes acquièrent et récupèrent les biens de leurs contemporains, biens à consommer ou déjà utilisés afin de les « re-produire », de les recréer et de leur donner de nouvelles vies. Un peu comme le faisaient les artistes de l'assemblage de la côte Ouest américaine, notamment Edward Kienholz, Bruce Conner, Paul Thek et même Claes Oldenburg dans ses environnements qui prenaient forme au fil d'actions et présentaient une matérialité altérable. Même s'ils reprennent ce qui est commun à tous, de Groot et Hirschhorn insistent sur leur statut d'artiste, au sens où leur travail est de « donner forme » et non d'être travailleur social ou activiste. Une insistance également présente chez Mark Dion qui va prendre pour modèle des figures associées aux savoirs, mais se revendiquer en même temps de la figure du dilettante, alors que la figure de l'amateur viendra définir celle qu'Hirschhorn veut mettre de l'avant. Ces deux postures laissent de côté le statut professionnel et redéfinissent radicalement le statut d'artiste.

Ce qui nous amène à une troisième voie où la forme de l'appropriation est celle de la reconstitution et de la démonstration. Ilya Kabakov et Mark Dion sont ceux qui défendent le mieux cette position. Dans leur cas, les objets viennent servir un propos et prendre place dans un environnement qui entend évoquer une expérience passée. Cette expérience peut aussi bien concerner l'histoire personnelle de l'artiste que l'histoire d'une société donnée. Le point de départ d'Ilya Kabakov est son récit autobiographique et les objets utilisés dans ses œuvres doivent être conformes à ses souvenirs. Alors que Mark Dion présente les objets qu'il a trouvés dans l'exercice d'une fouille. Ces derniers doivent être investis d'une qualité de « présence réelle », comme s'ils venaient authentifier le procédé qui les a réunis.

Si les choix de consommation permettent d'asseoir une identité, le choix du type d'objets utilisés dans le cas de pratiques artistiques vient, en même temps qu'il donne forme, inscrire les œuvres dans un discours. Cette manière de faire est présente chez Cady Noland notamment qui reprend des biens associés à la consommation des Américains (bière Budweiser, paniers d'épicerie en métal, drapeaux des États-Unis, bâtons de baseball, pneus), de même que chez Mike Kelley dans ses œuvres qui revisitent la mémoire réprimée de l'enfance et de l'adolescence et pervertit d'une certaine façon les biens qu'il reprend (animaux en peluche, figurines, tirelires, couvertures).

Les pratiques dont nous avons pu faire la recension dans notre premier chapitre permettent d'inscrire l'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain dans une perspective et un horizon dont les développements, depuis les premiers papiers collés, informent le regard que nous pouvons poser aujourd'hui. Il nous apparaissait important de retourner à l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, afin de mieux révéler les dessous de ces pratiques et de les situer à la suite d'expérimentations qui en ont favorisé l'émergence. Il nous importait également de démontrer la récurrence de l'emploi de la culture matérielle, afin de souligner la profondeur historique de cette modalité de création, mais aussi faire ressortir les préoccupations des artistes vis-à-vis de leur temps et comment leur usage des biens courants a pu les refléter.

C'est ainsi le même monde de marques lié à notre société d'abondance que nous retrouvons dans l'art contemporain et dont les artistes, en choisissant de prendre leurs matériaux dans les grandes surfaces ou alors de les reprendre de particuliers ou d'un site, en reprennent également les marques bon marché qui n'en demeurent pas moins mêlées à notre culture et à notre identité (Klein 2002). Même si une différence notable existe entre la charge sémantique de la poupée Barbie et celle d'un bâton de colle Pritt, il reste que ces deux articles sont *marqués* et c'est ce que l'œuvre emmagasine. Ainsi, Hirschhorn choisit des biens de consommation qui ont des

référents sociaux forts et qui pointent vers des réalités moins glorieuses du monde actuel : le milieu de la mode, les magazines à potins, la marchandisation de l'information. Sarah Sze quant à elle privilégie des items communs et ordinaires du quotidien (cure-oreilles, lampes, oreillers, cure-dents). Pour ce qui est de Raphaëlle de Groot, elle emportera tout simplement ce qui sort de l'espace domestique. Dans les deux cas, ce sont les performances plastiques réalisées par les artistes à partir des objets qui en résultent. Sze de même que de Groot détournent par ailleurs le savoir sous-jacent à la consommation des items réunis dans leurs œuvres (Appadurai 1986). Leur inventivité réside dans la façon qu'elles trouvent de s'approprier le monde des biens tant en termes plastiques que réflexifs.

Comme nous avons pu le démontrer, les œuvres qui font l'usage d'objets domestiques et de biens de consommation les avalent, les intègrent et les assimilent dans un processus d'appropriation. Elles y injectent un discours qu'ils n'auraient pas tenu autrement : le téléphone portable n'est généralement pas un signe de résistance, mais il prend une autre signification quand il est *scotché* sur une chaise de jardin avec des centaines d'autres téléphones portables. De même les tessons et les cartes de crédit enchâssés dans le cabinet de Mark Dion du projet *Tate Thames Dig*, mettent en évidence autant leur qualité d'épaves que de témoins d'une culture. Il en va de même pour les objets qui sont entrés dans la collection de Raphaëlle de Groot. C'est la présence de ceux qui les lui ont légués qui est avant tout recueillie et transportée. L'œuvre devient, dans ce cas comme dans celui de Claudie Gagnon avec sa vaisselle et son mobilier, un lieu de passage pour les objets qui vont être aliénés et récupérés. Ceci montre combien les objets circulent et sont, une fois dans les œuvres, à interpréter de manières différentes en relation avec leur fonction initiale comme avec celles qu'ils viennent d'acquérir grâce aux choix et manipulations des artistes.

Cette démonstration nous a permis de valider nos hypothèses de recherche, dont la première posait que l'emploi de la culture matérielle en art en soulignait toute

l'importance et que ses formes actuelles incarnaient plus spécialement le phénomène de la consommation de masse. De même que notre deuxième hypothèse par laquelle nous présumions qu'une meilleure connaissance de la consommation allait nous permettre de mieux saisir les pratiques artistiques qui la prenait pour fondement. Dans les deux cas, nous retrouvions une utilisation d'objets *tout faits* qui mettaient en évidence la relation secondaire avec ces marchandises. Finalement, avec notre troisième hypothèse nous avançons que l'interprétation de ce type de travail devait impérativement se faire à partir des matériaux, dirigeant ainsi notre attention sur le sens que les biens de consommation leur insufflent. Ce qui a eu pour résultat de produire des analyses d'œuvres où la description prenait une place importante et où l'observation de pratiques individuelles permettait de recueillir des informations sur le rassemblement d'objets lui-même, ce dernier gagnant à être capté dans une forme particulière.

Trois hypothèses qui ont été accompagnées de trois grands objectifs et dont le premier consistait à identifier les attitudes ayant marqué ce type de pratique depuis la période des avant-gardes historiques. Cette incursion du côté de l'histoire de l'art nous a permis de faire état de l'apparition de nouvelles formes et d'identifier certaines reprises dans les pratiques actuelles. Il faut dire que l'emploi de la culture matérielle va en s'intensifiant durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et devient une pratique consacrée dès les années 1960. L'usage d'objets trouvés, la récupération de débris et de matériaux éphémères, l'achat de biens de consommation à partir des années 1970 indiquent cette nouvelle réalité de production. D'une certaine façon, la création est progressivement devenue un acte de récupération, de collecte, et de magasinage, où les items achetés ont été déplacés et transformés dans les œuvres.

Alors qu'avec notre deuxième objectif, nous voulions définir ce que formalisaient ces pratiques artistiques, un résultat auquel nous sommes parvenue avec nos études de cas. Nous avons ainsi pu en dégager un emploi tentaculaire, multiforme où il y avait



des objets à peine sortis de leur emballage et d'autres qui avaient vraiment servi, ou encore des objets qui pouvaient être réintroduits dans le cadre domestique après leur utilisation dans les œuvres. Toutes sortes d'usages qui se réclamaient d'imaginaires plus différents les uns que les autres et qui jouaient sur le potentiel des objets à nous transporter dans des mondes bricolés et patentés, qui n'étaient pas nécessairement liés à l'univers du quotidien. Les artistes jouant sur les effets de surprise et nous faisant voir les objets usuels comme nous ne les avions jamais vus.

Et en dernier lieu, l'objectif qui a traversé l'ensemble de notre thèse a été de comprendre ces pratiques artistiques dans leur rapport à la consommation. Tout au long de nos recherches, l'artiste s'est progressivement fait consommateur. Un consommateur de la consommation d'une certaine façon, qui intègre dans ses œuvres sa propre culture en reprenant la quincaillerie disponible. Une approche qui est pour le moins réaliste au sens où l'entendait Jean Dubuffet pour qualifier sa décision de travailler avec des matériaux tirés de la réalité. Mais qui s'inscrit peut-être avant tout en relation avec la société de consommation, c'est-à-dire une société où les biens sont instrumentalisés pour exprimer des valeurs, tout en devenant la forme principale par laquelle les individus en viennent à voir, reconnaître et comprendre ces mêmes valeurs.

Dans nos économies contrôlées et calculées du capitalisme avancé, la production artistique serait l'un des derniers retranchements qui conserverait un semblant d'émerveillement. Si le rassemblement d'objets est une modalité de création que l'on peut associer à leur transformation, celui-ci participe du reste à une esthétique du prélèvement où l'œuvre avale littéralement les objets pour en faire sa matière première et les cannibalise en les retirant de la sphère utilitaire. Une action qui se situe cependant davantage dans son verbe d'action, cannibaliser un objet revenant à récupérer les pièces d'un appareil pour s'en servir sur un autre. Dans le cas qui nous a

intéressée, les artistes prélèvent des biens disponibles sur le marché pour les insérer dans un autre système, qui ici devient l'appareillage des œuvres.

L'usage à des fins artistiques d'objets disponibles dans les grandes surfaces et autres lieux de l'économie de seconde main, va donc établir un lien direct avec le monde de la consommation. Une relation qui va devenir l'un des lieux d'adhésion de l'œuvre par le fait d'en prélever certains items et, de cette manière, rendre perceptible l'abondance des biens dont l'offre est constamment renouvelée. Il est ainsi beaucoup plus intéressant de voir les biens de consommation comme une forme matérielle, un médium, de l'avis de Christopher Tilley (2006), par lequel les valeurs, les idées et les distinctions sociales vont être reproduites, légitimées, transformées ou critiquées, que d'en rester avec une vision aliénante de la consommation, héritée de l'approche marxiste.

Même si la consommation reste un terrain miné avec lequel il vaut mieux conserver une distance critique, nous avons voulu considérer dans notre thèse cette importante sphère d'activité et réhabiliter l'importance de ce phénomène dans l'interprétation des œuvres contemporaines. Trop souvent, celui-ci est perçu dans son caractère superficiel, faisant du matérialisme un espace vide de sens alors que chacun circule dans l'infrastructure marchande de manière quotidienne et personnalise les biens qu'il en retire.

À travers le parcours proposé, ce qui se dégage en fin d'analyse, est le fait que les artistes *cannibalisent* les objets. La cannibalisation étant ici à comprendre comme une métaphore pour expliquer la relation qui se crée entre les objets et les œuvres, une relation qui, pour reprendre un modèle d'interprétation existant<sup>655</sup> présente trois aspects spécifiques dans le rapport cannibalique : l'amour, par l'incorporation dans

---

<sup>655</sup> Nous reprenons le modèle d'interprétation que Karine Hubert (2012) a développé dans le cadre d'une théorie de la création utilisant le concept du cannibalisme.

l'œuvre des objets choisis; la destruction et l'altération de ces mêmes objets du fait qu'ils sont consommés; et leur conservation à l'intérieur de l'œuvre qui s'approprie leurs qualités en les intégrant.

Ainsi, suite à nos études de cas, nous pouvons dire que l'œuvre absorbe littéralement les objets et les consomme. Consommer étant d'ailleurs un terme qui désigne autant l'action de manger, de prendre différentes substances à risque (drogue, alcool, médicaments) que de s'approprier des biens. L'œuvre consomme les objets et donc les engloutit, pour les digérer à travers les arrangements (formels, surréalistes, historiques, chaotiques, systématiques) qu'en font les artistes. Bien que dans certains cas les objets demeurent tels quels, ils sont la plupart du temps altérés du fait des nouvelles relations qui s'établissent entre eux et se retrouvent, par conséquent, cannibalisés pour servir désormais d'éléments dans des ensembles.

L'étude de ces pratiques ouvre un champ de recherche où la surproduction de biens interpelle les notions de récupération et de réutilisation qui seront les enjeux majeurs dans les prochaines décennies, car, répétons-le, le consommateur tel que nous le connaissons, n'a déjà plus les moyens de sa propre consommation et se retrouvera lui-même avalé. L'emploi par les artistes de la culture matérielle qui caractérise nos environnements en signale ainsi la finitude. Ces esthétiques du remplissage et de la reprise, d'introduction d'objets et d'incorporation de biens industriels, nous placent devant de nouveaux *memento mori* qui s'offrent, pourrions-nous penser, comme un moyen pour considérer notre relation au matérialisme et au monde des objets.

Ce constat qui, en bout de piste et pour conclure, nous a amenée à démontrer combien les biens intégrés n'étaient pas seulement acquis, mais bel et bien investis par les artistes. Il s'agissait pour nous de comprendre l'usage qu'ils font de marchandises facilement accessibles et non plus glanées, mais bien prélevées d'un monde saturé d'objets. Leurs œuvres devenant, selon la logique marchande néolibérale, des

produits dérivés de notre consommation. Nous préférons néanmoins les voir comme des espaces empreints de désirs et dont le parti pris des choses, pour paraphraser Francis Ponge (1967), prolongerait la circulation des objets et de leurs échanges, faisant de l'œuvre le centre d'un rassemblement utopique et d'un réenchantement du monde.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN 2007 – Allen, Jane Ingram, « Pushing the Structure: A Conversation with Nancy Rubin », *Sculpture*, vol. 26, n° 3, avril 2007, p. 23-27.
- ALLOWAY 1961 – Alloway, Lawrence, « Junk Culture », *Architectural Design*, vol. 31, n° 3, p. 122-123.
- ALTHÖFER 2009 – Althöfer, Heinz, « Organized Chaos », dans Terraroli, Valerio (dir.), *1969-1999 Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Milan, Skira, 2009, p. 22-33.
- AMELINE 1992 – Ameline, Jean-Paul, *Les Nouveaux réalistes*, Paris, Centre Pompidou, 1992, 88 p.
- ANDO 2012 – Ando, Erica, « Sarah Sze », *Art Papers*, vol. 36, n° 2, mars-avril 2012, p. 47-48.
- APOLLINAIRE 1913 – Apollinaire, Guillaume, *Les peintre cubistes : méditations esthétiques*, Paris, Berg International Éditeurs, [1913] 1986, 94 p.
- APPADURAI 1986 – Appadurai, Arjun, « Introduction: Commodities and the Politics of Value », dans Appadurai, Arjun (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 3-63.
- ARDENNE 2002 – Ardenne, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 254 p.
- ATKINSON 2006 – Atkinson, Paul, « Do It Yourself: Democracy and Design », *Journal of Design History*, vol. 19, n° 1, printemps 2006, p. 1-10.
- AZAROVA 2003 – Azarova, Katerina, « La “question du logement”, l'appartement communautaire et la privatisation de l'habitat à Moscou », *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. 32, n° 4, 2003, p. 185-216.
- BADOT 2005 – Badot, Olivier, « L'autre raison du succès de Wal-Mart : une rhétorique de l'infra-ordinaire », *Revue française du marketing*, n° 203, juillet 2005, p. 97-117.

- BAL 1994 – Bal, Mieke, « Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting », *The Cultures of Collecting*, Carlton, Melbourne University Press, 1994, p. 97-115.
- BANKOWSKY 1991 – Bankowsky, Jack, « Slackers », *Art Forum*, vol. 29, novembre 1991, p. 96-100.
- BAUDRILLARD 1968 – Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, 288 p.
- BAZIN 2002 – Bazin, Jean, « N'importe quoi », dans Gonseth, Marc-Olivier, Hainard, Jacques et Roland Kaehr (dir.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, p. 273-287.
- BÉHAR et CARASSOU 2005 – Béhar, Henri et Michel Carassou, *Dada : histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 2005, 263 p.
- BÉLISLE 2006 – Bélisle, Julie, « Patrimonialiser la disparition : la collecte muséale de *Ground Zero* », dans Drouin, Martin (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du Québec et d'ailleurs*, Québec, Éditions MultiMondes, 2006, p. 113-124.
- BÉLISLE 2007 – Bélisle, Julie, « Claudie Gagnon : la prose des objets », *ETC*, vol. 21, n° 80, décembre 2007-février 2008, p. 54-58.
- BÉLISLE 2009 – Bélisle, Julie, « L'œuvre d'accumulation : les installations de Claudie Gagnon », dans Boucher, Mélanie (dir.), *Claudie Gagnon*, Saint-Hyacinthe, Expression; Québec, L'Œil de Poisson et Joliette, Musée d'art de Joliette, 2009, p. 89-97.
- BELK 1988 – Belk, Russell *et al.*, « Collectors and Collecting », *Advances in Consumer Research*, vol. 15, 1988, p. 548-553.
- BELK 2001 – Belk, Russell, *Collecting in a Consumer Society*, Londres, Routledge, 2001, 198 p.
- BENCKENSTEIN et SZE 2012 – Beckenstein, Joyce et Sarah Sze, « Fragiles Balances: A Conversation with Sarah Sze », *Sculpture*, vol. 31, n° 7, septembre 2012, p. 25-31.
- BÉNICHOU 2001 – Bénichou, Anne, *La collection comme stratégie artistique contemporaine : les œuvres en forme d'accumulation, d'inventaire, de classification et de narration*, thèse, Rennes, Université Rennes 2, 2001, 397 p.

- BÉNICHOU 2013 – Bénichou, Anne, *Un imaginaire institutionnelle : musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2013, 328 p.
- BENJAMIN 1937 – Benjamin, Walter, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », *Œuvre III*, Paris, Gallimard, [1937] 2000, p. 170-225.
- BENJAMIN 1979 – Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Payot et Rivages, [1979] 2002, 291 p.
- BERGERON 1996 – Bergeron, Yves, « Les systèmes de classification et d'informatisation des collections : enjeux et dérives », *Revue d'histoire de la culture matérielle* 43, Ottawa, Musée national des sciences et de la technologie, 1996, p. 19-33.
- BERGHAUS 2006 – Berghaus, Günter, « Neo-Dada Performance Art », dans David Hopkins (dir.), *Neo-Avant-Garde*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2006, p. 75-96.
- BERREBI 2006 – Berrebi, Sophie, « Paris Circus New York Junk: Jean Dubuffet and Claes Oldenburg, 1959-1962 », *Art History*, vol. 29, n° 1, février 2006, p. 79-107.
- BIANCO 2004 – Bianco, Maria Luisa, « Globalization and Tradition », dans Groot, Raphaëlle de (dir.), *8x5x363+1*, Biella, Fondazione Pistoletto Onlus Editore, 2004, n. p.
- BIRNBAUM 1999 – Birnbaum, Daniel, « Stream of Conscience », *Art Forum*, vol. 38, n° 3, novembre 1999, p. 116-121.
- BISHOP 2005 – Bishop, Claire, *Installation Art*, New York, Routledge, 2005, 144 p.
- BISHOP 2011 – Bishop, Claire *et al.*, *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*, Bern, Swiss Federal Office of Culture; Zurich, JRP|Ringier, 2011, 363 p.
- BLAZWICK 2001 – Blazwick, Iwona, « Mark Dion's *Tate Thames Dig* », *Oxford Art Journal*, vol. 24, n° 2, 2001, p. 103-112.
- BONAMI 2001 – Bonami, Francesco et Thomas Hirschhorn, « Thomas Hirschhorn: Energy Yes, Quality No », *Flash Art*, vol. XXXIV, n° 216, janvier-février 2001, p. 90-93.
- BOUCHER 2009 – Boucher, Mélanie (dir.), Bélisle, Julie et Mariette Bouillet, *Claudie Gagnon*, Saint-Hyacinthe, Expression; Québec, L'Œil de Poisson et Joliette, Musée d'art de Joliette, 2009, 139 p.



- BOUILLET 2009 – Bouillet, Mariette, *Aux frontières du théâtre et de la peinture : étude sur les tableaux vivants de Claudie Gagnon*, mémoire, Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, 2009, 197 p.
- BOURDON 1992 – Bourdon, David, « Mark Dion at American Fine Arts », *Art in America*, vol. 80, n° 7, juillet 1992, p. 104-105.
- BOURRIAUD 2001 – Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001, 123 p.
- BOURRIAUD 2009 – Bourriaud, Nicolas, « Deejaying and Contemporary Art », dans Evans, David (dir.), *Appropriation*, Londres, Whitechapel; Cambridge, MIT Press, 2009, p. 158-162.
- BOYM 1994 – Boym, Svetlana, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994, 356 p.
- BOYM 1998 – Boym, Svetlana, « On Diasporic Intimacy: Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Home », *Critical Inquiry*, vol. 24, n° 2, hiver 1998, p. 498-524.
- BRETON 1934 – Breton, André, « La beauté sera convulsive », *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 9-15.
- BRETON 1936 – Breton, André, « Crise de l'objet », *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, [1936] 1965, p. 274-282.
- BRETON 1937 – Breton, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, 176 p.
- BRETON 1941 – Breton, André, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme », *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, [1941] 1965, p. 49-82.
- BRETON 1964 – Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, 187 p.
- BRETON 1991 – Breton, André, Angliviel de la Beaumelle, Agnès, Monod-Fontaine, Isabelle et Claude Schweisguth, *André Breton : la beauté convulsive*, Paris, Centre Pompidou, 1991, 512 p.
- BRUN 2010 – Brun, Jeanne, « Les expositions dada de 1916 à 1937 » dans Le Bon, Laurent (dir.), *Dada : Paris, Washington, New York, Paris*, Paris, Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 2010, p. 38-51.

- BUCHLI 2002 – Buchli, Victor, « Introduction », dans Buchli, Victor (dir.), *The Material Culture Reader*, Londres, Berg Publishers, 2002, p. 1-22.
- BUCHLI 2010 – Buchli, Victor, « Households and “Home Cultures” », dans Hicks, Dan et Mary C. Beaudry (dir.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2010, p. 502-517.
- BUCHLOH 2001 – Buchloh, Benjamin, « Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn », *Oxford Art Journal*, vol. 24, n° 2, 2001, p. 41-56.
- BUCHLOH 2001a – Buchloh, Benjamin, « Cargo and Cult: The Display of Thomas Hirschhorn », *Art Forum*, vol. 40, n° 3, novembre 2001, p. 108-114, 172-173.
- BUCHLOH 2004 – Buchloh, Benjamin, « Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculptures and Display Diagrams », dans Gingeras, Alison M. et al., *Thomas Hirschhorn*, Londres, Phaidon, 2004, p. 40-93.
- BUCHLOH 2012 – Buchloh, Benjamin, « Annihilate/Illuminate: Claes Oldenburg’s *Ray Gun* and *Mouse Museum* », dans Hochdörfer, Achim et Barbara Schröder (dir.), *Claes Oldenburg: The Sixties*, New York, Prestel Publishing, 2012, p. 214-273.
- BUCK 2013 – Buck, Louise, « Space Invader », *Art Newspaper*, n° 247, juin 2013, p. 14.
- BURTON 2013 – Burton, Johanna, « Sarah Sze: Objects, Foods, and Rooms », dans Block Holly et al., *Sarah Sze: Triple Point*, New York, The Bronx Museum of the Arts et Gregory R. Miller & Co., 2013, p. 21-29.
- BYRON 2012 – Byron, Ellen, « After Stainless, Now What? », *Wall Street Journal*, 4 septembre 2012, Life and Style section, n. p.
- CARDINAL 1972 – Cardinal, Roger, *Outsider Art*, New York, New York Praeger, 1972, 192 p.
- CARDINAL 2011 – Cardinal, Roger et Gwendolen Webster, *Kurt Schwitters*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, 159 p.
- CARLOCK 2003 – Carlock, Marty, « Sarah Sze’s Organized Chaos », *Sculpture*, vol. 22, n° 9, novembre 2003, p. 25-29.

- CARRICK 1997 – Carrick, Jill, *Le Nouveau Réalisme: Fetichism and Consumer Spectacle in a Post-war France*, thèse, Ann Arbor, Bryn Mawr College, 1997, 364 p.
- CAVELL 1999 – Cavell, Stanley, « Le monde comme choses : collection de pensées sur la collection », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 69, automne 1999, p. 4-41.
- CELANT 1989 – Celant, Germano, *Arte Povera*, Villeurbanne, Art Edition, 1989, 281 p.
- CERTEAU 1980 – Certeau, Michel de, Giard, Lucie et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, [1980] 1994, 415 p.
- CHANGEUX 1984 – Changeux, Jean-Pierre, « Le regard du collectionneur » dans Rosenberg, Pierre (dir.), *Catalogue de la donation Othon Kaufmann et François Schlageter au Département des peintures*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984, p. 9-21.
- CHAREST 1997 – Charest, Rémy, « Bien meublé l'espace », *Le Devoir*, 29 novembre 1997, p. B9.
- CHARLESWORTH 2012 – Charlesworth, J.J., « A Critic Chastises Artists for Running Headless and Scared From the Real Issues », *Art Review*, n° 56, janvier-février 2012, p. 52.
- CHENHALL 1975 – Chenhall, Robert G., Blackaby, James R. et Patricia Greeno, *The Revised Nomenclature for Museum Cataloguing: A Revised and Expanded Version of Robert G. Chenhall's System for Classifying Man-made Objects*, Nashville, American Association for State and Local History, [1975] 1988, n. p.
- CHIU 2011 – Chiu, Melissa, « The Line between Drawing and Sculpture: An Interview with Sarah Sze », dans Chiu, Melissa (dir.), *Sarah Sze: Infinite Line*, New York, Asia Society Museum, 2011, p. 11-21.
- CHRISTOV-BAKARGIEV 1999 – Christov-Bakargiev, Carolyn (dir.), *Arte Povera*, Londres, Phaidon, 1999, 304 p.
- CIUHA 2012 – Ciuha, Delia et Bettina Keller-Back, *Jeff Koons*, Ostfildern, Hatje/Cantz, 2012, 210 p.

- CLARKE 2001 – Clarke, Alison J., « The Aesthetics of Social Aspiration », dans Miller, Daniel (dir.), *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*, Oxford, Berg, 2001, p. 23-45.
- CLIFFORD 1996 – Clifford, James, « De la collection d'art et de culture », *Malaise dans la culture*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 215-248.
- COHEN 2007 – Cohen, Françoise (dir.), *Mark Dion: The Natural History of the Museum*, Paris, Archibooks, 2007, 143 p.
- COLES 1999 – Coles, Alex, « The Epic Archaeological Digs of Mark Dion », dans Coles, Alex et Mark Dion (dir.), *Mark Dion: Archaeology*, Londres, Black Dog Publishing, 1999, p. 24-33.
- COLES et DION 1999 – Coles, Alex et Mark Dion, « Field Work and the Natural History Museum: Mark Dion Interview », dans Coles, Alex (dir.), *The Optic of Walter Benjamin*, Londres, Black Dog Publishing, 1999, p. 38-57.
- CONSTANTINE et DREXLER 1966 – Constantine, Mildred et Arthur Drexler, *The Object Transformed*, New York, Museum of Modern Art, 1966, 35 p.
- CORRIN 1997 – Corrin, Lisa Graziose, « Mark Dion's Project: A Natural History of Wonder and a Wonderful History of Nature », dans Corrin, Lisa Graziose (dir.), *Mark Dion*, Londres, Phaidon Press, 1997, p. 38-87.
- CRAIG 2008 – Craig, Blanche, *Collage: Assembling Contemporary Art*, Londres, Black Dog Publishing, 2008, 238 p.
- CRESSWELL 2004 – Cresswell, Robert, « André Leroi-Gourhan » dans Bonté, Pierre et Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 414-416.
- CRIMPS 1983 – Crimps, Douglas, « On the Museum's Ruin », dans Foster, Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 43-56.
- CRIQUI 1993 – Criqui, Jean-Pierre, « Reprises », *L'ivresse du réel: l'objet dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Carré d'art, Musée d'art contemporain; Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 70-76.
- CROWTER 1997 – Crowter, Paul, « The Postmodern Iterable: Installation and Assemblage Art », *The Language of Twentieth-Century Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, p. 203-214.

- CRUZVILLEGAS 2010 – Cruzvillegas, Abraham, « Thomas Hirschhorn », *Bomb*, n° 113, automne 2010, p. 34-41.
- CURRALL 1948 – Currall, William, « Symbolism in Display », *Museums Journal*, vol. 48, n° 4, 1948, p. 78-79.
- CUVELIER 1998 – Cuvelier, Pascaline, « Weak Affinities: The Art of Thomas Hirschhorn », *Art Forum*, mai 1998, p. 132-135.
- DAGOGNET 1989 – Dagognet, François, *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, J. Vrin, 1989, 228 p.
- DAMISCH 1984 – Damisch, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 109.
- DANET et KATRIEL 1994 – Danet, Brenda et Tamar Katriel, « No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting », dans Pearce, Susan (dir.), *Interpreting Objects and Collections*, Londres, Routledge, 1994, p. 220-239.
- DANTO 2007 – Danto, Arthur C., « Things Fall Together: An Introduction of the Sculptural Achievement of Sarah Sze », dans Norden, Linda (dir.), *Sarah Sze*, New York, Abrams, 2007, p. 6-7.
- DAVALLON 1986 – Davallon, Jean, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Centre Pompidou, 1986, 302 p.
- DAVALLON 1992 – Davallon, Jean, « Entre installation et mise en exposition », *Muséo-Séduction Muséo-réflexion*, Québec, Musée de la civilisation, 1992, p. 169-177.
- DAVIDSON 2012 – Davidson, Susan, *John Chamberlain: Choices*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2012, 247 p.
- DEBARY et TURGEON – Debary, Octave et Laurier Turgeon, « Introduction : entre objets et mémoires », dans Debary, Octave et Laurier Turgeon (dir.), *Objets et mémoires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 1-12.
- DEFERT 1982 – Defert, Daniel, « The Collection of the World: Accounts of Voyages From the Sixteenth to the Eighteenth Centuries », *Dialectical Anthropology*, n° 7, 1982, p. 11-20.

- DEITCH 2006 – Deitch, Jeffrey et Norman Rosenthal, *Tim Noble & Sue Webster – Wasted Youth*, New York, Rizzoli, 2006, 158 p.
- DERIEUX 2007 – Derieux, Florence (dir.), *Harald Szeemann : méthodologie individuelle*, Grenoble, Le Magasin-Centre national d'art contemporain; Zurich, JRP|Ringier, 2007, p. 95-154.
- DÉRY 2006 – Déry, Louise, « L'exposition mise en exercice », dans Déry, Louise (dir.), *Raphaëlle de Groot : en exercice*, Montréal, Galerie de l'UQAM, p. 20-55.
- DESLOGES 2010 – Desloges, Josianne, « Claudie Gagnon : fertile fouillis », *Le Soleil*, 17 juillet 2010, p. A24.
- DESLOGES 2011 – Desloges, Josianne, « Raphaëlle de Groot à La Chambre Blanche : ready-made prêts pour le grand voyage », *Le Soleil*, 12 février 2011, p. A28.
- DEZEUZE 2006 – Dezeuze, Anna, « “Neo-Dada”, “Junk Aesthetic” and Spectator Participation », *Avant Garde Critical Studies*, vol. 20, n° 1, octobre 2006, p. 49-71.
- DEZEUZE 2008 – Dezeuze, Anna, « Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life », *Art Journal*, vol. 67, n° 1, printemps 2008, p. 31-37.
- DIETLER 2010 – Dietler, Michael, « Consumption », dans Hicks, Dan et Mary C. Beaudry, *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 209-228.
- DIRISIO 2012 – Dirisio, Michael, « Thomas Hirschhorn sur l'hyperconsommation et la résistance », *Esse*, n° 75, printemps-été 2012, p. 48-55.
- DJAOUÏ 2009 – Djaoui, David, « En attendant César », dans Djaoui, David (dir.), *Carnet de fouilles : Luc Long / Lab Book : Mark Dion*, Arles, Actes Sud & Musée départemental Arles antique, 2009, p. 10-19.
- DOUGLAS 1971 – Douglas, Mary, *De la souillure : essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, [1971] 2001, 205 p.
- DOUGLAS et ISHERWOOD 1979 – Douglas, Mary et Baron Isherwood, *Pour une anthropologie de la consommation : le monde des biens*, Paris, IFM et Éditions du regard, [1979] 2008, 233 p.
- DUMAS 2001 – Dumas, Ève, « Merveilleuse patenteuse du théâtre », *La Presse*, 1<sup>er</sup> juin 2001, p. C3.

- DUPLAIX 2007 – Duplaix, Sophie et Xavier Barral (dir.), *Annette Messenger : les messagers*, Paris, Centre Pompidou ; Munich, Prestel, 2007, 608 p.
- ELDERFIELD 1992 – Elderfield, John (dir.), *Essays on Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1992, 183 p.
- ELLEGOOD 2007 – Ellegood, Ann, « Motley Efforts: Sculpture's Ever-Expanding-Field », *Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation*, New York, Phaidon Press, 2009, p. 6-13.
- ENDT 2007 – Endt, Marion, « Beyond Institutional Critique: Mark Dion's *Wunderkammer* at the Manchester Museum », *Museum and Society*, vol. 5, n° 1, 2007, p. 1-15.
- ENGELBACH 2008 – Engelbach, Barbara, *Looking for Mushrooms: Beat Poets, Hippies, Funk, Minimal Art, San Francisco 1955-68*, Köln, Museum Ludwig, 2008, 240 p.
- ENWEZOR et HIRSCHHORN 2000 – Enwezor, Okwui et Thomas Hirschhorn, « Interview », dans Rondeau, James *et al.*, *Thomas Hirschhorn*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2000, p. 26-35.
- ERWIN 1975 – Erwin, David G., « Collecting Methods in Biology », *Museums and Society*, vol. 74, n° 4, mars 1975, p. 164-165.
- ESSE ARTS+OPINIONS 2012 – *Dossier objets animés / Living things*, ESSE arts+opinions, n° 75, printemps-été 2012, p. 2-40.
- ESTEP 2004 – Estep, Jan, « Reading Hirschhorn: A Problem of (His) Knowledge or Weakness as a Virtue », *After All: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, n° 9, printemps-été 2004, p. 83-89.
- FALGUIÈRES 1994 – Falguières, Patricia, « Le théâtre des opérations : notes sur l'index, la méthode et la procédure », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 48, été 1994, p. 71-90.
- FALGUIÈRES 2003 – Falguières, Patricia, « Merzer le monde », dans *Thomas Hirschhorn: United Nations Miniature*, Malagà, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p. 91-105.
- FALGUIÈRES 2003a – Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, 140 p.



- FINKELSTEIN 1979 – Finkelstein, Haim N., *Surrealism and the Crisis of the Object*, Michigan, UMI Research Press, 1979, 153 p.
- FLOOD 2007 – Flood, Richard, « Not About Mel Gibson », dans Flood, Richard *et al.*, *Unmonumental: the Object in the 21st Century*, New York, New Museum, 2007, p. 10-13.
- FOSTER 1997 – Foster, Hal, « L'artiste comme ethnographe », dans Bertrand, Laurence *et al.*, *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, L'image et l'École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, p. 447-456.
- FOSTER 2004 – Foster, Hal, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, automne 2004, p. 3-22.
- FOSTER 2011 – Foster, Hal, « Toward a Grammar of Emergency », dans Bishop Claire *et al.*, *Establishing a Critical Corpus*, Bern, Swiss Federal Office of Culture ; Zurich, JRP|Ringier, 2011, p. 162-181.
- FOSTER 2011a – Foster, Hal, « Crossing Over: The Precarious Practice of Thomas Hirschhorn », *The Berlin Journal*, n° 20, printemps 2011, p. 28-30.
- FOUCAULT 1967 – Foucault, Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, [1967] 2001, p. 1571-1581.
- FOX 2013 – Fox, Dan, « The U.S. Pavilion », *Frieze*, n° 157, septembre 2013, p. 108.
- GAGNON 2001 – Gagnon, Claudie, « Dans ma pratique, je métisse », dans De Koninck, Marie-Charlotte (dir.), « *Métissages* » *racontée par ses artisans*, Québec, Musée de la civilisation, 2001, p. 51-60.
- GALARD 2003 – Galard, Jean et Julian Zugazagoitia, « Introduction », dans Galard, Jean et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Musée du Louvre et Éditions Gallimard, Collection Art et Artistes, 2003, p. 5-9.
- GALE 1983 – Gale, Peggy, « Introduction », dans Bronson, A.A. et Peggy Gale (dir.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 8-11.
- GARRETT 2004 – Garrett, Craig, « Thomas Hirschhorn: Philosophical Battery », *Flash Art*, n° 238, octobre 2004, p. 90-93.
- GAT 2013 – Gat, Orit, « United States », *Modern Painters*, vol. 25, n° 6, juin 2013, p. 61.

- GIBBONS 2003 – Gibbons, Fiachra, « Good Art is DIY Says Beck's Prize Host », *The Guardian*, 2 avril 2003, p. 9.
- GINGERAS 1998 – Gingeras, Alison M. et Thomas Hirschhorn, « Thomas Hirschhorn grâce à la bêtise », *Art Press*, n° 239, octobre 1998, p. 19-25.
- GINGERAS 1999 – Gingeras, Alison, « Cheap Tricks: Thomas Hirschhorn's Transvaluation Machine », *Parkett*, n° 57, décembre 1999, p. 136-137.
- GINGERAS et HIRSCHHORN 2004 – Gingeras, Alison M. et Thomas Hirschhorn, « Interview », dans Gingeras, Alison M. *et al.*, *Thomas Hirschhorn*, Londres, Phaidon, 2004, p. 8-39.
- GIONI 2006 – Gioni, Massimiliano, « Sarah Lucas au jour le jour », *Art Press*, n° 321, mars 2006, p. 30-37.
- GIONI 2007 – Giono, Massimiliano, « Ask the Dust », dans Flood, Richard *et al.*, *Unmonumental: the Object in the 21st Century*, New York, New Museum, 2007, p. 64-76.
- GLOVER 1998 – Glover, Izi, « All Kinds of Everything », *MAKE Magazine*, n° 80, juin-août 1998, p. 34.
- GOETZ 2008 – Goetz, Ingvild, *Mike Kelley*, Munich, Sammlung Goetz, 2008, 271 p.
- GOODMAN 2011 – Goodman, Jonathan, « Sarah Sze at the Tanya Bonakdar Gallery », *Sculpture*, vol. 30, n° 7, 2011, p. 67-68.
- GOODMAN 2012 – Goodman, Jonathan, « Sarah Sze: Close Up and Far Away », *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 11, n° 4, juillet 2012, p. 93-97.
- GRASSKAMP 1978 – Grasskamp, Walter, « Les artistes et les autres collectionneurs », dans Bronson, A. A. et Peggy Gale (dir.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 129-148.
- GRAZIA 1998 – Grazia, Victoria de, « Changing Consumption Regime in Europe, 1930-1970 », dans Strasser, Susan, McGovern, Charles et Matthias Judt (dir.), *Getting and Spending: European and American Consumer Societies in the Twentieth Century*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. 59-83.
- GREGSON 2007 – Gregson, Nicky, Metcalfe, Alan et Louise Crewe, « Identity, Mobility, and the Throwaway Society », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 25, n° 4, 2007, p. 682-700.

- GREGSON ET CREWE 2003 – Gregson, Nicky et Louise Crewe, *Second-Hand Cultures*, Oxford et New York, Berg, 2003, 256 p.
- GRENIER 2011 – Grenier, Catherine (dir.), *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 2011, 239 p.
- GROOT 2001 – Groot, Raphaëlle de, « L'autre comme contrée à explorer, *Dévoilements* et *Colin-maillard* », dans Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux: quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 122-129.
- GROOT 2004 - Groot, Raphaëlle de (dir.), *8x5x363+1*, Biella, Fondazione Pistoletto Onlus Editore, 2004, 160 p.
- GROOT 2006 – Groot, Raphaëlle de, « Projets antérieurs (1997-2005) », dans Déry, Louise (dir.), *Raphaëlle de Groot : en exercice*, Montréal, Galerie de l'UQAM, p. 111-137.
- GROYS 1995 – Groys, Boris, « Un homme qui veut duper le temps », dans Pouillon, Nadine (dir.), *Ilya Kabakov : installations 1983-1995*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 17-19.
- GROYS 1998 – Groys, Boris, « The Movable Cave, or Kabakov's Self-memorials », dans *Ilya Kabakov*, Londres, Phaidon, 1998, p. 30-79.
- GROYS 2002 – Groys, Boris, « The Artist as Consumer », dans Grunenberg, Christoph et Max Hollein (dir.), *Shopping: A Century of Art and Consumer Culture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, p. 55-60.
- GROYS 2008 – Groys, Boris, « The Topology of Contemporary Art », dans Smith, Terry (dir.), *Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 71-80.
- GRUNENBERG 2002 – Grunenberg, Christoph, « The American Supermarket », dans Grunenberg, Christoph et Max Hollein (dir.), *Shopping: A Century of Art and Consumer Culture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, p. 170-174.
- GRÜN 2011 – Grün, Maike, « "My work isn't ephemeral, it's precarious": Discussion of a "Conservation" Strategy for *Doppelgarage* by Thomas Hirschhorn », dans Scholte, Tatja et Glenn Wharton (dir.), *Inside Installation: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 221-234.

- GUAY 2010 – Guay, Jean-Pierre, « S'encombrer des autres », *Inter*, n° 106, automne 2010, p. 93-94.
- GÜLSÜM 2012 – Gülsüm, Baydar, « Bedroom in Excess », *Woman's Art Journal*, vol. 33, n° 2, automne-hiver 2012, p. 28-34.
- GUPTA et OLBRIST 2009 – Gupta, Subodh et Hans Ulrich Obrist, « Subodh Gupta and Hans Ulrich Obrist in Conversation », dans *Subodh Gupta: Common Man*, Londres, Hauser & Wirth, 2009, p. 9-17.
- HAINARD 1989 – Hainard, Jacques, « Objets en dérive pour "Le Salon de l'ethnographie" », dans Desvallées, André (dir.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie 2*, Mâcon, Éditions W-MNES, collection muséologia, [1989] 1994, p. 405-414.
- HAMILTON 2006 – Hamilton, Jaimey, *Strategies of Excess: The Postwar Assemblages of Alberto Burri, Robert Rauschenberg, and Arman*, thèse, Boston, Boston University, 2006, 348 p.
- HANROU 2003 – Hanrou, Hou, « Chen Zen : la voie humaine », *Beaux-arts magazine*, n° 233, octobre 2003, p. 74-78.
- HAPGOOD 1994 – Hapgood, Susan, *Neo-Dada Redefining Art 1958-1962*, New York, N.Y. Universe et American Federation of Arts, 1994, 153 p.
- HARRISON 2011 – Harrison, Sara, *Subodh Gupta: Common Man*, Londres, Hauser & Wirth; Zurich, JRP|Ringier, 2011, 87 p.
- HEISLER 2010 – Heisler, Eva, « Balancing Beauty and Brutality », *Sculpture*, vol. 29, n° 10, décembre 2010, p. 50-55.
- HERRMANN 1997 – Herrmann, Gretchen M., « Gift or Commodity: What Changes Hands in the U.S. Garage Sale? », *American Ethnologist*, vol. 24, n° 4, novembre 1997, p. 910-930.
- HETHERINGTON 2001 – Hetherington, Kevin, « Consumption and Disposal » Département de sociologie, Lancaster University. En ligne : <<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/soc063kh.html>>. Consulté le 12 mars 2012.
- HICKS 2010 – Hicks, Dan, « The Material-Cultural Turn: Event and Effect », dans Hicks, Dan et M.C. Beaudry (dir.), *The Oxford Handbook of Material Cultural Studies*, Oxford, 2010, p. 25-99.

- HIRSCHHORN 2011 – Hirschhorn, Thomas, *Crystal of Resistance*, Confédération Suisse, s. l., 2011, 12 p.
- HIRSCHHORN 2013 – Hirschhorn, Thomas, Lee, Lisa et Hal Foster (dir.), *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge, MA, MIT Press, 2013, 417 p.
- HIRSCHHORN et VERGNE 2006 – Hirschhorn, Thomas et Philippe Vergne, « About Cavemanman », dans Vergne, Philippe (dir.), *Heart of Darkness*, Minneapolis, Walker Art Center, 2006, p. 110-123.
- HOCHDÖRFER 2012 – Hochdörfer, Achim, « From Street to Store: Claes Oldenburg's Theater of Objects », dans Hochdörfer, Achim et Barbara Schröder (dir.), *Claes Oldenburg: The Sixties*, New York, Prestel Publishing, 2012, p. 12-63.
- HOLLEIN 2002 – Hollein, Max, « The Glamour of Things », dans Grunenberg, Christoph et Max Hollein (dir.), *Shopping: A Century of Art and Consumer Culture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, p. 55-60.
- HOPTMAN 2007 – Hoptman, Laura, « Unmonumental: Going to Pieces in the 21st Century », dans Flood, Richard *et al.*, *Unmonumental: The Object in the 21st Century*, New York, New Museum, 2007, p. 128-138.
- HUBERT 2012 – Hubert, Karine, *La création cannibale : Lautréamont, Svankmajer, Kemper*, Montréal, Le Quartanier, 2012, 344 p.
- IVANOVA 2011 – Ivanova, Maria N., « Consumerism and the Crisis: Tither 'the American Dream'? », *Critical Sociology*, vol. 37, n° 3, mai 2011, p. 329-350.
- JAMESON 1983 – Jameson, Fredric, « Postmodernism and Consumer Culture », dans Foster, Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 111-125.
- JAMESON 1994 – Jameson, Fredric, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994, 214 p.
- JANIS 1969 – Janis, Harriet et Rudi Blesh, *Collage*, Philadelphie, Chilton Book Company, 1969, 342 p.
- JOSELIT 2011 – Joselit, David, « The Subjectors », dans Lorenz, Ulrike, *Thomas Hirschhorn: It's Burning Everywhere*, Heidelberg, Kehrer, 2011, p. 78-80.

- KABAKOV 1989 – Kabakov, Ilya, *Ilya Kabakov: Ten Characters*, Londres, ICA; New York, Ronald Feldman Fine Arts Inc. et Untitled II, 1989, 72 p.
- KABAKOV 1995 – Kabakov, Ilya, *On The "Total" Installation*, Ostfildern, Cantz, 1995, p. 243-348.
- KABAKOV 1995a – Kabakov, Ilya et Nadine Pouillon, « Le musée : temple ou décharge? Entretien avec Nadine Pouillon », dans Pouillon, Nadine (dir.), *Ilya Kabakov. Installations 1983-1995*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 20-25.
- KABAKOV 1997 – Kabakov, Ilya et Zinik Zinovy, « The Past Is Another Installation », *Modern Painters*, vol. 10, n° 4, hiver 1997, p. 56-60.
- KABAKOV 1999 – Kabakov, Ilya, Tupitsyn, Margarita et Victor Tupitsyn, « Conversation About Installation », *Art Journal*, vol. 58, n° 4, hiver 1999, p. 62-73.
- KABAKOV 2006 – Kabakov, Ilya et Boris Groys, « The Theatricality of the Installation and the Installation of the Theatrical », dans Siben, Isabel (dir.), *Ilya & Emilia Kabakov: Installation & Theater*, Munich, Berlin et Londres, Prestel, 2006, p. 13-22.
- KACHUR 2001 – Kachur, Lewis, *Displaying the Marvelous*, Cambridge, MA, MIT Press, 2001, 259 p.
- KAPROW 1958 – Kaprow, Allan et Jeff Kelley (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, [1958] 2003, 268 p.
- KAPROW 1966 – Kaprow, Allan *et al.*, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, H. N. Abrams, 1966, 341 p.
- KASTNER 1999 – Kastner, Jeffrey, « Sarah Sze: Tipping the Scale », *Art/Text*, n° 65, mai-juillet 1999, p. 68-73.
- KELLER 2011 – Keller, Cathryn, « Irresistible: Thomas Hirschhorn in Venice », *Sculpture*, vol. 30, n° 10, 2011, p. 24-27.
- KELLY 2008 – Kelly, Julia, « The Anthropology of Assemblage », *Art Journal*, vol. 67, n° 1, printemps 2008, p. 24-30.
- KIENDL 2004 – Kiendl, Anthony Frank, « Toward a New Understanding of Collecting », dans Kiendl, Anthony Frank (dir.), *Obsession, Compulsion*,

- Collection: On Objects, Display Culture and Interpretation*, Banff, Banff International Curatorial Institute, 2004, p. 9-17.
- KLEIN 2002 – Klein, Naomi, *No Logo : la tyrannie des marques*, Arles, Actes sud; Montréal, Leméac, 2002, 743 p.
- KNECHT 2007 – Knecht, Thomas, « Le syndrome de Diogène : un phénomène d'accumulation des déchets du point de vue psychiatrique. Le besoin obsessionnel et compulsif d'accumuler et de thésauriser, comme trouble du comportement envahissant », *Forum médical suisse*, n° 41, octobre 2007, p. 839-845.
- KOPYTOFF 1986 – Kopytoff, Igor, « The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process », dans Appadurai, Arjun (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 64-91.
- KRAUSS 1979 – Krauss, Rosalind, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, printemps 1979, p. 30-44.
- KUSPIT 1989 – Kuspit, Donald B., « Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art », dans Hoffman, Katherine (dir.), *Collage: Critical Views*, Londres, UMI Research Press, p. 39-57.
- KWON 1997 – Kwon, Miwon, « One Place After Another: Notes on Site Specificity », *October*, vol. 80, printemps 1997, p. 85-110.
- KWON 2002 – Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA, MIT Press, 2002, 218 p.
- KWON et DION 1997 – Kwon, Miwon et Mark Dion, « Interview: Miwon Kwon in Conversation with Mark Dion », dans Corrin, Lisa Graziose (dir.), *Mark Dion*, Londres, Phaidon Press, 1997, p. 8-33.
- LACOSTE 2006 – Lacoste, Elisabeth et Philippe Chalmin, *Du rare à l'infini : panorama mondial des déchets*, Paris, Édition Économica, 2006, 253 p.
- LACROIX 1999 – Lacroix, Laurier, « Collectionner, un enjeu pour le XXI<sup>e</sup> siècle », *Musée*, vol. 21, n° 1, 1999, p. 6-10.
- LACROIX 2002 - Lacroix, Laurier, « Les collections muséales au Québec », Observatoire de la Société des musées québécois. En ligne : <http://www.smq.qc.ca/mad/collections/articles/histoirecoll/index.phpMuséesàdécouvrir>. Consulté le 12 septembre 2010.



- LAIRD 2009 – Laird, Gordon, *The Price of a Bargain: The Quest for Cheap and the Death of Globalization*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, 282 p.
- LAMBERT 2012 – Lambert, Marie-Ève, « Réflexion sur les objets », *La Voix de l'Est*, section Arts et Culture, 22 mars 2012, p. 24.
- LATOUR 1994 – Latour, Bruno, « Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité », dans Debary, Octave et Laurier Turgeon (dir.), *Objets et mémoires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme; Québec, Les Presses de l'Université Laval, [1994] 2007, p. 37-57.
- LEARS 1994 – Lears, Jackson, *Fables of Abundance: A Cultural History of Advertising in America*, New York, Harper Collins Publishers, 1994, 492 p.
- LEIJ 2012 – Leij, Noortje, *A Semblance of Autonomy. Thomas Hirschhorn's Crystal of Resistance: Autonomy, Spectacular Abstraction and Emancipated Spectator*, mémoire, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2012, 71 p.
- LEMOINE 2006 – Lemoine, Serge (dir.), *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2006, 311 p.
- LEROI-GOURHAN 1983 – Leroi-Gourhan, André, *Le fil du temps*, Paris, Fayard, 1983, 384 p.
- LÉVI-STRAUSS 1962 – Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 389 p.
- LEWIS 1984 – Lewis, Geoffrey D., « Collections, Collectors and Museums: A Brief World Survey », dans Thompson, John M. A. (dir.), *Manual of Curatorship*, Londres, Butterworths, 1984, p. 7-22.
- LICHTENSTEIN 2009 – Lichtenstein, Nelson, « Wal-Mart : un modèle pour le capitalisme du XXI<sup>e</sup> siècle », dans Lichtensetin, Nelson et Susan Strasser, *Wal-Mart : l'entreprise-monde*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 17-72.
- LIPTSITZ 1998 – Liptsitz, Georges, « Consumer Spending as State Project: Yesterday's Solutions and Today's Problems » dans Strasser, Susan, Charles McGovern, Charles et Matthias Judt (dir.), *Getting and Spending: European and American Consumer Societies in the Twentieth Century*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. 127-147.
- LOVELACE et BLOCK 2013 – Lovelace, Carey et Holly Block, « A Desire for Intimacy Among Common Objects », dans Block, Holly *et al.*, *Sarah Sze: Triple*

- Point*, New York, The Bronx Museum of the Arts et Gregory R. Miller & Co., 2013, p. 9-19.
- LUGLI 2000 – Lugli, Adalgisa, *L'assemblage*, Paris, Adam Biro, 2000, 124 p.
- LÜTHY 2002 – Lüthy, Michael, « The Consumer Article in the Art World: On the Para-Economy of American Pop Art », dans Grunenberg, Christoph et Max Hollein (dir.), *Shopping: A Century of Art and Consumer Culture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, p. 148-153.
- MACÊDO-LAMB 2003 – Macêdo-Lamb, Silvana Barbosa, *From Fine Art to Natural Science Through Allegory*, thèse, Newcastle, University of Northumbria, 2003, p. 74-133.
- MACEL 2005 – Macel, Christine, *Dionysiac*, Paris, Centre Pompidou, 2005, n. p.
- MCCRACKEN 1988 – McCracken, Grant, « Diderot Unities and the Diderot Effect », *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 118-129.
- MCSHINE 1999 – McShine, Kynaston, *The Museum as Muse: Artists Reflect*, New York, Museum of Modern Art, 1999, 296 p.
- MACM 2011 – Musée d'art contemporain de Montréal, *Rapport annuel 2010-2011*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 18-19.
- MAGLIOZZI 2008 – Magliozzi, Marielle, *Art brut, architectures marginales : un art du bricolage*, Paris, L'Harmattan, 2008, 322 p.
- MANGION 2007 – Mangion, Éric, « Mark Dion taxidermie de l'erreur », *Art Press*, n° 332, mars 2007, p. 46-51.
- MARCOUX 2001 – Marcoux, Jean-Sébastien, « The "Casser Maison" Ritual », *Journal of Material Culture*, vol. 6, n° 2, 2001, p. 213-235.
- MARCOUX 2001b – Marcoux, Jean-Sébastien, « The Refurbishment of Memory », dans Miller, Daniel (dir.), *Home Possessions*, New York, Berg, 2001, p. 69-85.
- MARSH et DION 2009 – Marsh, Joanna et Mark Dion, « Fieldwork: A Conversation with Mark Dion », *American Art*, vol. 23, n° 2, été 2009, p. 32-53.

- MARTIN 2000 – Martin, Jean-Hubert, *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000, 327 p.
- MAUSS 1950 – Mauss, Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Puf, coll. : Quadrige, [1950] 2003, p. 145-273.
- MENDELSON 2010 – Mendelson, Meredith, « Sarah Sze: The Artist Reveals the Extraordinary in the Familiar », *Art + Auction*, vol. 34, n° 1, septembre 2010, p. 54-60.
- MEYER-HERMANN 2009 – Meyer-Hermann, Eva, *Jason Rhoades*, Cologne, DuMont, 2009, 223 p.
- MILEAF 2010 – Mileaf, Janine, « Surrealist Politics of Exhibition: Juxtaposition, Ethnography and Revolution », *Please Touch: Dada & Surrealist Objects After the Readymade*, Hanovre, University Press of New England, 2010, p. 119-155.
- MILLER 1987 – Miller, Daniel, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell, 1987, 240 p.
- MILLER 1995 – Miller, Daniel, « Consumption as the Vanguard of History », dans Miller, Daniel (dir.), *Acknowledging Consumption: A Review of New Studies*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 1-57.
- MILLER 1995a – Miller, Daniel, « Consumption and Commodities », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, octobre 1995, p. 141-161.
- MILLER 1996 – Miller, Daniel, « Aliénation et appropriation : le cas de la cuisine dans une cité anglaise de H.L.M. », *Ethnologie française*, vol. XXVI, n° 1, 1996, p. 100-114.
- MILLER 1998 – Miller, Daniel (dir.), *Material Cultures: Why Some Things Matter*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 3-21.
- MILLER 1998a – Miller, Daniel, *A Theory of Shopping*, Ithaca, Cornell University Press, 1998, 180 p.
- MILLER 2001 – Miller, Daniel (dir.), *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*, Oxford, New York, Berg, 2001, 233 p.
- MILLER 2005 – Miller, Daniel (dir.), *Materiality*, Durham, Duke University Press, p. 1-50.

- MILLER 2006 – Miller, Daniel, « Consumption », dans Tilley, Christopher (dir.), *Handbook of Material Culture*, Londres, Sage, 2006, p. 341-354.
- MILLER 2012 – Miller, Daniel, *Consumption and Its Consequences*, Cambridge et Malden, Polity Press, 2012, 205 p.
- MILLET 1994 – Millet, Catherine, « Cabinets de curiosités : qu'est-ce qui s'y cache ? », *Art Press*, n° 190, avril 1994, p. 38-49.
- MONTPETIT 1992 – Montpetit, Raymond, « La pluralité du langage des expositions », *Muséo-Séduction Muséo-réflexion*, Québec, Musée de la civilisation, 1992, p. 57-67.
- MÜLLER 2011 – Müller, Stefanie, « Determinant, Boundless, Independent. Some Remarks on Thomas Hirschhorn's Collages in Space », dans Lorenz, Ulrike (dir.), *Thomas Hirschhorn: It's Burning Everywhere*, Heidelberg, Kehrer, 2011, p. 106-110.
- NAGY 1986 – Nagy, Peter, « From Criticism to Complicity », *Flash Art*, n° 129, été 1986, p. 46-49.
- NEFF 1987 – Neff, Terry A., *A Quiet Revolution: British Sculpture Since 1965*, London, Thames and Hudson, 1987, 188 p.
- NORDEN 2007 – Norden, Linda, « Show and Hide: Reading Sarah Sze », dans Norden, Linda (dir.), *Sarah Sze*, New York, 2007, p. 8-13.
- O'BRIEN 2013 – O'Brien, Glenn, « Tragic Kingdom », *Art Forum*, vol. 52, n° 2, octobre 2013, p. 115-116.
- OLIVA 2007 – Oliva, Fernando *et al.*, « "I Believe the Solution is Panic": An Interview with Thomas Hirschhorn », *C Magazine*, n° 93, printemps 2007, p. 20-22.
- OLIVEIRA 2003 – Oliveira, Nicolas de, Nicole Oxley et Michael Petry, *Installation Art in the New Millenium: The Empire of the Senses*, Londres, Thames and Hudson, 2003, 208 p.
- O'REILLY 2008 – O'Reilly, Sally, Lilington, David et Ian Monroe, *Collage: Assembling Contemporary Art*, Londres, Black Dog Publishing, 237 p.
- OSTENDE 2011 – Ostende, Florence, « Mécanique sauvage : l'atelier de Thomas Hirschhorn », *Catalogue. Revue d'art contemporain*, n° 6, mars 2011. En ligne :

<<http://www.cataloguemagazine.com/contemporary-art/magazine/article/thomas-hirschhorn/>>. Consulté le 28 décembre 2013.

PAID 2006 – Paid, Sue, « Thomas Hirschhorn: Camotopia », *ArtUS*, n° 12, mars-avril 2006, p. 10-13.

PEARCE 1992 – Pearce, Susan, « Collecting: Shaping the World », *Museums Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester, Leicester University Press, 1992, p. 68-88.

PÉCOIL 2003 – Pécoil, Vincent, « 666 Years : Cady Noland et la rematérialisation de l'objet d'art », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 86, hiver 2003-2004, p. 23-39.

PEREC 1985 – Perec, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, 181 p.

PETRY 2011 – Petry, Michael, *The Art of Not Making: The New Artist/Artisan Relationship*, Londres, Thames & Hudson, 2011, 208 p.

PHILLIPS 1995 – Phillips, Lisa, « Beat Culture: America Revisionné », dans Phillips, Lisa (dir.), *Beat Culture and the New America, 1950-1965*, New York, Whitney Museum of American Art, 1995, p. 23-41.

PICCARDO et PELLICORO 2004 – Piccardo, Claudia et Filippo Pellicoro, « The Theatre of Possibilities », Groot, Raphaëlle de (dir.), *8x5x363+1*, Biella, Fondazione Pistoletto Onlus Editore, 2004, n. p.

PIETROPAOLO 2013 – Pietropaolo, Francesca, « Sarah Sze », *Art Press* (supplément Venise 2013), juin 2013, p. 22-23.

PODOROGA 2003 – Podoroga, Valery, « Notes on Ilya Kabakov's 'on the Total Installation' », *Third Text*, vol. 17, n° 4, 2003, p. 345-352.

POINSOT 2004 – Poinot, Jean-Marc (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 282 p.

POMIAN 1987 – Pomian, Krisztof, « Introduction » *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987, p. 8-39.

PONGE 1967 – Ponge, Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967, 223 p.

- POUILLON 1995 – Pouillon, Nadine (dir.), *Ilya Kabakov : installations 1983-1995*, Paris, Centre Pompidou, 1995, 259 p.
- POULIN 2012 – Poulin, Alexandre, « Thomas Hirschhorn et la politisation du langage plastique », *Inter*, n° 110, 2012, p. 46-48.
- PRAT 2003 – Prat, Jean-Louis, *La Russie et les avant-gardes*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 2003, 315 p.
- PRITKIN 1995 – Pritkin, Renny (dir.), *Fabricators: New Bay Area Sculpture*, San Francisco, Center for the Arts Yerba Buena, 1995, 16 p.
- PUGNET 2009 – Pugnet, Natacha, « Le musée en trompe-l'œil, ou un artiste parmi les archéologues », dans Djaoui, David (dir.), *Carnet de fouilles : Luc Long / Lab Book : Mark Dion*, Arles, Actes Sud et Musée départemental Arles antique, 2009, p. 10-23.
- PUGNET et DION 2009 – Pugnet, Natacha et Mark Dion, « Le département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines du Musée départemental Arles antique », dans Djaoui, David (dir.), *Carnet de fouilles : Luc Long / Lab Book : Mark Dion*, Arles, Actes Sud et Musée départemental Arles antique, 2009, p. 57-62.
- PUTNAM 2002 – Putnam, James, *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002, 208 p.
- RAPAPORT 2007 – Rapaport, Brooke Kamin (dir.), *The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend*, New York, The Jewish Museum, 2007, 238 p.
- RAYMOND 2011 – Raymond, Yasmil, « Take Care—Take Care », dans Bishop, Claire et al., *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*, Bern, Swiss Federal Office of Culture ; Zurich, JRP|Ringier, 2011, p. 264-281.
- REISS 1999 – Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, MA, MIT Press, 1999, 180 p.
- RELYEA 2008 – Relyea, Lane, « Debris and Immobility », *Art Journal*, printemps 2008, p. 6-8.
- RENFREW 1999 – Renfrew, Colin, « It May Be Art But Is It Archaeology? Science as Art and Art as Science » dans Coles, Alex et Mark Dion (dir.), *Mark Dion: Archaeology*, Londres, Black Dog Publishing, 1999, p. 12-23.

- RENO 2009 – Reno, Joshua, « Your Trash Is Someone's Treasure: The Politics of Value at a Michigan Landfill », *Journal of Material Culture*, vol. 14, n° 1, mars 2009, p. 29-46.
- RIFKIN 1990 – Rifkin, Ned, *Ten Characters*, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1990, n. p.
- ROBERTS 1990 – Roberts, Gwyneth, « "A Thing of Beauty and a Source of Wonderment": Ornaments for the Home as Cultural Status Maker », dans Day, Gary (dir.), *Readings in Popular Culture*, New York, St. Martin's Press, 1990, p. 39-47.
- ROCHE 1997 – Roche, Daniel, *Histoire des choses banales : naissance de la consommation XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Fayard, 1997, 329 p.
- RONDEAU 2000 – Rondeau, James, « Jumbo Spoons and Big Cake at The Art Institute of Chicago », dans Rondeau, James et al., *Thomas Hirschhorn*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2000, p. 8-15.
- ROSE 1998 – Rose, Nikolas, *Inventing Ourselves: Psychology, Power, and Personhood*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 222 p.
- ROSS 2009 – Ross, Nadia, « Capharnaüm poétique », *Le Soleil*, 28 novembre 2009, p. A32.
- SAINT-HILAIRE 2001 – Saint-Hilaire, Mélanie, « Une artiste dans une bonbonnière », *Le Soleil*, 23 novembre 2001, p. B1.
- SALTZ 2005 – Saltz, Jerry, « Anal-Retentive Warrior Princess: Looking at Structure and Space in Magical, Maniacal Ways », *Village Voice*, 14 juin 2005, n. p.
- SALTZ 2005a – Saltz, Jerry, « Clusterfuck Aesthetics: A Manic-Depressive Panic Attack in the Face of Profound Information », *Village Voice*, 29 novembre 2005, n. p.
- SALTZ 2012 – Saltz, Jerry, « Clinging to the Wreckage », *New York Magazine*, 30 septembre 2012, n. p.
- SANS 1999 – Sans, Jérôme, « Microcosme », dans Schefer, Jean Louis et Jérôme Sans, *Sarah Sze*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain et Actes Sud, 1999, p. 26-30.



- SASSATELLI 2007 – Sassatelli, Roberta, *Consumer Culture: History, Theory and Politics*, Los Angeles, Sage Publications, 2007, 237 p.
- SCHAER 1993 – Schaer, Roland, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 1993, 144 p.
- SCHAFFNER 1998 – Schaffner, Ingrid *et al.*, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Prestel Munich, 1998, 295 p.
- SCHLEGEL 1999 – Schlegel, Amy Ingrid, « The Kabakov Phenomenon », *Art Journal*, vol. 58, n° 4, hiver 1999, p. 98-101.
- SCHNAPPER 1988 – Schnapper, Antoine, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1988, p. 7-14.
- SCHUM et HIRSCHHORN 2011 – Schum, Matthew et Thomas Hirschhorn, « Thomas Hirschhorn: The Spectre of Evaluation », *Flash Art*, vol. 44, n° 278, juin 2011, p. 110-115.
- SCHEFER 1999 – Schefer, Jean Louis, « Art funambule », dans Schefer, Jean Louis et Jérôme Sans, *Sarah Sze*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain et Actes Sud, 1999, p. 20-25.
- SEITZ 1961 – Seitz, William C., *The Art of Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1961, 176 p.
- SHEIKH 2004 – Sheikh, Simon, « Plane of Immanence or the Form of Ideas: Notes on the (Anti-)Monuments of Thomas Hirschhorn », *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 9, printemps-été 2004, p. 90-98.
- SHOLETTE 2005 – Sholette, Gregory, « Heart of Darkness: A Journey into the Dark Matter of the Art World », dans Hall, John R. *et al.* (dir.), *Visual Worlds*, Londres et New York, Routledge, 2005, p. 116-138.
- SIBEN 2006 – Siben, Isabel, « With the Back Turned on Utopia », dans Siben, Isabel (dir.), *Ilya & Emilia Kabakov: Installation & Theater*, Munich, Berlin et Londres, Prestel, 2006, p. 23-26.
- SLATER 2001 – Slater, Jan S. « Collecting Brand Loyalty: A comparative Analysis of How Coca-Cola and Hallmark Use Collecting Behavior to Enhance Brand Loyalty », *Advances in Consumer Research*, vol. 28, n° 1, 2001, p. 362-369.

- SLATER et MILLER 2007 – Slater, Don et Daniel Miller, « Moments and Movements in the Study of Consumer Culture », *Journal of Consumer Culture*, vol. 7, n° 1, 2007, p. 5-23.
- SLOAN 2011 – Sloan, Johanne, « Objets courants, matériaux énigmatiques », dans Fraser, Marie et Lesley Johnstone (dir.), *La Triennale québécoise 2011 : le travail qui nous attend*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 00.03.24-00.03.35.
- SNODGRASS 2000 – Snodgrass, Susan, « The Rubbish Heap of History », *Art in America*, vol. 88, n° 5, mai 2000, p. 156-157, 177.
- SOLNIT 1995 – Solnit, Rebecca, « Heretical Constellations: Notes on California, 1946-1961 », dans Phillips, Lisa (dir.), *Beat Culture and the New America, 1950-1965*, New York, Whitney Museum of American Art, 1995, p. 69-87.
- STARR 1988 – Starr, Sandra Leonard, *Lost and Found in California : Four Decades of Assemblage Art*, Santa Monica, James Corcoran Gallery, 1988, 119 p.
- STEINBERG 1972 – Steinberg, Leo, « Other Criteria », *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 55-91.
- STEWART 1984 – Stewart, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 150-169.
- STOEBER 2007 – Stoeber, Michael, « Beauty Is the Will of Truth: A Conversation with Thomas Hirschhorn », *Sculpture*, vol. 26, n° 3, avril 2007, p. 28-33.
- STORR 1995 – Storr, Robert, « L'architecture du vide », dans Pouillon, Nadine (dir.), *Ilya Kabakov : installations 1983-1995*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 13-16.
- STORR 1996 – Storr, Robert, « Introduction », dans Wallach, Amei, *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, Harry N. Abrams, 1996, p. 7-10.
- STRACEY 2006 – Stracey, Frances, « The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavation of the Present », *October*, n° 116, printemps 2006, p. 87-100.
- STRASSER 1989 – Strasser, Susan, *Satisfaction Guaranteed: The Making of the American Mass Market*, Washington, Smithsonian Books, 1989, 339 p.

- STRASSER 2000 – Strasser, Susan, *Waste and Want: A Social History of Trash*, New York, Holt Paperbacks Edition, 2000, 355 p.
- STRASSER 2009 – Strasser, Susan, « De Woolworth à Wal-Mart : la marchandisation de masse et l'aventure de la culture consumériste », dans Lichtensetin, Nelson et Susan Strasser, *Wal-Mart : l'entreprise-monde*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 73-123.
- SUSSMAN 2010 – Sussman, Elizabeth et Lynn Zelansky (dir.), *Paul Thek Diver: A Retrospective*, New York, Whitney Museum of American Art ; Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 2010, 304 p.
- SZE et EGAN 2013 – Sze, Sarah et Jennifer Egan, « Sarah Sze and Jennifer Egan Studio Visit », dans Block, Holly *et al.*, *Sarah Sze: Triple Point*, New York, Bronx Museum of the Arts et Gregory R. Miller & Co., 2013, p. 107-117.
- TAYLOR 2005 – Taylor, Brandon, *Collage : l'invention des avant-gardes*, Paris, Éditions Hazan, 2005, 224 p.
- TAYLOR 2005a – Brandon, Taylor, *Contemporary Art: Art Since 1970*, New Jersey, Pearson Education, 2005, 256 p.
- TERRAROLI 2009 – Terraroli, Valerio (dir.), *1969\_1999: Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Milan, Skira, 2009, p. 255-256, 356.
- THRIFT 2010 – Thrift, Nigel, « Afterword: Fings Ain't Wot They Used T'Be: Thinking Through Material Thinking As Placing and Arrangement », dans Hicks, Dan et Mary C. Beaudry (dir.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2010, p. 634-645.
- TILLEY 2006 – Tilley, Christopher, « Objectification », dans Tilley, Christopher (dir.), *Handbook of Material Culture*, Londres, Sage, 2006, p. 60-73.
- TRIGGS 2006 – Triggs, Teal, « Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of the DIY Aesthetic », *Journal of Design History*, vol. 19, n° 1, printemps 2006, p. 69-83.
- TUPITSYN 1991 – Tupitsyn, Viktor, « From the Communal Kitchen: A Conversation with Ilya Kabakov », *Arts Magazine*, vol. 66, n° 2, 1991, p. 49-55.
- TURGEON 2007 – Turgeon, Laurier, « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », dans Debary, Octave et Laurier Turgeon (dir.),

- Objets et mémoires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 13-36.
- ULMER 1983 – Ulmer, Gregory L., « The Object of Post-Criticism », dans Foster, Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 83-110.
- UZEL 2003 – Uzel, Jean-Philippe, « Thomas Hirschhorn et la démocratie radicale », *Parachute*, n° 111, juillet-août-septembre 2003, p. 58-71.
- UZEL 2006 – Uzel, Jean-Philippe, « L'usine comme transformateur social : « 8 x 5 x 363 + 1 » de Raphaëlle de Groot », *Parachute*, n° 122, avril-mai-juin 2006, p. 10-31.
- VERGINE 1997 – Vergine, Lea, *Trash: From Junk to Art*, Milan, Electa/Gingko, 1997, 323 p.
- VERGNE 1999 – Vergne, Philippe, « Thomas Hirschhorn, You Are So Annoying », *Parkett*, n° 57, décembre 1999, p. 138-140.
- VIDAL 2011 – Vidal, Matt, « Reworking Postfordism: Labor Process Versus Employment Relation », *Sociology Compass*, vol. 5, n° 4, avril 2011, p. 273-286.
- VILAR 2011 – Vilar, Gerard, « Deartification, Deaestheticization, and Politicization in Contemporary Art », dans *Art, Emotion and Value: 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, Carthagène, 2011, p. 35-43.
- VILCHES 2007 – Vilches, Flora, « The Art of Archaeology: Mark Dion and his Dig Projects », *Journal of Social Archaeology*, vol. 7, n° 2, 2007, p. 199-223.
- VISCHER 2003 - Vischer, Theodora et Bernadette Walter (dir.), *Roth Time: a Deiter Roth Retrospective*, New York, Museum of Modern Art; Baden, Lars Müller Publishers, 2003, 303 p.
- WALDMAN 1992 – Waldman, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1992, 336 p.
- WALKER 2000 – Walker, Hamza, « Essay Disguise the Limit: Thomas Hirschhorn's World Airport », dans Rondeau, James *et al.*, *Thomas Hirschhorn*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2000, p. 19-25.
- WALLACH 1996 – Wallach, Amei, *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, Harry N. Abrams, 1996, 255 p.

- WALTHER 2005 – Walther, Ingo F. (dir.), « The Direct Language of Reality », dans, Ruhrberg, Karl (dir.) *Art of the 20th Century*, vol. II, Bonn, Taschen, 2005, p. 509-523.
- WEINHART 2011 – Weinhart, Martina, « The Disorder of Things », *Kienholz: the Signs of the Time*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, p. 40-48.
- WELCHMAN 1999 – Welchman, John C., *Mike Kelley*, Londres, Phaidon, 1999, 156 p.
- WHITELEY 2011 – Whiteley, Gillian, *Junk: Art and the Politics of Trash*, Londres, New York, I.B. Tauris & Co, 2011, 214 p.
- WILDE 1894 – Wilde, Oscar, *A Woman of No Importance*, Londres, Dawsons of Pall Mall, [1894] 1908, p. 127.
- WILLIAMS 1999 – Williams, Robert, « Disjecta Reliquiae *The Tate Thames Dig* » dans Coles, Alex et Mark Dion (dir.), *Mark Dion: Archeology*, Londres, Black Dog Publishing, 1999, p. 72-109.
- WILLIAMS 2007 – Williams, Eliza, « Sarah Sze », *Art Monthly*, n° 310, octobre 2007, p. 26-27.
- WILSON 2003 – Wilson, Michael, « Caves of New York », *Art Forum*, février 2003, p. 110-114.
- WOLF 2009 – Wolf, Alexander, « Song Dong: Museum of Modern Art », *Modern Painters*, vol. 21, n° 8, novembre 2009, p. 73.
- WOODBURN 1980 – Woodburn, James, « Hunters and Gatherers Today and Reconstruction of the Past », *Soviet and Western Anthropology*, Londres, Duckworth, 1980, p. 95-117.
- WOODBURN 1982 – Woodburn, James, « Egalitarian Societies », *Man* (New Series), vol. 17, n° 3, septembre 1982, p. 431-451.
- WYRWA 1998 – Wyrwa, Ulrich, « Consumption and Consumer Society: A Contribution of the History of Ideas », dans Strasser, Susan, McGovern, Charles et Matthias Judd (dir.), *Getting and Spending: European and American Consumer Societies in the Twentieth Century*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. 431-447.

YAVUZ 2011 – Yavuz, Perin Emel, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde », *Le Texte étranger* [en ligne], n° 8, janvier 2011. En ligne : <<http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html>>. Consulté le 16 mai 2013.

YONAN 2011 – Yonan, Michael, « Toward a Fusion of Art History and Material Culture », *Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, vol. 18, n° 2, automne 2011, p. 232-248.

ZUGAZAGOITA 2003 – Zugazagoita, Julian, « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion », dans Galard, Jean et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Musée du Louvre et Éditions Gallimard, Collection Art et Artistes, 2003, p. 67-92.

#### **Sites internet consultés**

Agricultural Marketing Resource Center

<[http://www.agmrc.org/markets\\_\\_industries/food/grocery-industry/](http://www.agmrc.org/markets__industries/food/grocery-industry/)>. Consulté le 20 décembre 2013.

Art Forum

<<http://artforum.com/words/id=28043>>. Consulté le 28 décembre 2013

Le blogue de L'Aérospatial

<<http://laerospatial.wordpress.com/tag/raphaelle-de-groote/>>. Consulté le 13 septembre 2013.

Carré d'Art – Nîmes | Centre national des arts plastiques

<<http://www.cnap.fr/mark-dion-natural-history-museum>>. Consulté le 30 septembre 2013.

Flamme éternelle

<<http://www.flamme-eternelle.com>>. Consulté le 1er mai 2014

Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's

<[http://www.foreman.ubishops.ca/fr/expositions/simple.html?tx\\_buexhibition\\_pi1%5BseasonId%5D=8&tx\\_buexhibition\\_pi1%5BexId%5D=89](http://www.foreman.ubishops.ca/fr/expositions/simple.html?tx_buexhibition_pi1%5BseasonId%5D=8&tx_buexhibition_pi1%5BexId%5D=89)>. Consulté le 13 septembre 2013.

L'actualité

<<http://www.lactualite.com/opinions/le-blogue-culture/arts-visuels-le-blogue-culture/claudie-gagnon-de-lart-mangeable/>>. Consulté le 21 février 2013.

#### La Chambre Blanche

<[http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/event\\_detail.asp?cleLangue=1&cleProgType=1&cleProg=-1287084167&CurrentPer=Current](http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/event_detail.asp?cleLangue=1&cleProgType=1&cleProg=-1287084167&CurrentPer=Current)>. Consulté le 13 septembre 2013.

#### Le Lieu

<<http://inter-lelieu.org/lieu/lieu-archive/>>. Consulté le 13 septembre 2013.

#### La Presse

<<http://www.lapresse.ca/opinions/201011/18/01-4344089-recyc-quebec-20-ans-dinvestissement-aux-poubelles.php>>. Consulté le 1er février 2013.

#### Musée des beaux-arts du Canada

<<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=206533>>. Consulté le 30 janvier 2014.

#### Park Avenue Armory

<[http://www.armoryonpark.org/programs\\_events/detail/paul\\_mccarthy\\_WS](http://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/paul_mccarthy_WS)>. Consulté le 15 septembre 2013.

#### Prairie Artsters

<<http://prairieartsters.blogspot.ca/2009/04/raphaelle-de-groot-burden-of-objects.html>>. Consulté le 9 septembre 2013

#### Raphaëlle de Groot – artiste en arts visuels

<[http://www.rafaelledegroot.net/travaux.php?id\\_a=2](http://www.rafaelledegroot.net/travaux.php?id_a=2)>. Consulté le 30 octobre 2013.

#### Southern Alberta Art Gallery

<<http://www.saag.ca/art/exhibitions/0237-the-burden-of-objects>>. Consulté le 9 septembre 2013.

#### Tanya Bonakdar Gallery

<<http://www.tanyabonakdargallery.com/index.php/exhibitions/sarah-see/19>>. Consulté le 30 janvier 2014

#### Tate

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669/text-summary>>. Consulté le 3 octobre 2013.

#### The Guardian

<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/01/tracey-emin-my-bed-sale-auction>>. Consulté le 15 juillet 2014.

#### The Power Plant

<<http://vimeo.com/22258270>>. Consulté le 17 mai 2014.



### This Is Tomorrow

En ligne : <<http://www.thisistomorrow.info/viewArticle.aspx?artId=1858>>. Consulté le 28 décembre 2013.

### Vidéo Dailymotion

<[http://www.dailymotion.com/video/xshfl0\\_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xshfl0_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps_creation)>. Consulté le 17 mai 2014.

### Wikipedia

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Slacker>>. Consulté le 26 septembre 2012

### 3e impérial

<<http://www.3e-imperial.org/artistes/raphaëlle-de-groot-0>>. Consulté le 13 septembre 2013.

## FIGURES



Figure 19. Thomas Hirschhorn, *Jemand kümmert sic hum meine Arbeit*, 1992, bois, carton, papier, impressions, ruban adhésif, éponge, dimensions variables



Figure 20. Thomas Hirschhorn, *Travaux abandonnés*, 1992, bois, carton, papier, impressions, pellicule plastique, ruban adhésif, dimensions variables



Figures 21-22. Thomas Hirschhorn, *Otto-Freundlich-Altar*, 1998, ruban de sécurité, carton, stylo à bille, crayon marqueur, photocopies, papier d'aluminium, pellicule plastique transparente, ruban adhésif, livres, tissu, foulards, chandelles, peluches, jouets en plastique, fleurs artificielles, épingles à linge, gadgets, vidéo, dimensions variables, Kaskadenkondensator, Bâle





Figure 23. Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann-Kiosk*, 1999, bois, carton, papier, stylo à bille, crayon marqueur, livres, fleurs artificielles, table, chaise, lampe de bureau, tubes fluorescents, enregistreuse, vidéo, Universität Zürich-Irchel, Zurich



Figures 24-25. Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Kiosk*, 1999, bois, carton, papier, impression, photocopies, stylos à bille, crayons marqueurs, ruban adhésif, livres, table, chaise, lampe de bureau, tubes fluorescents, vidéo, Universität Zürich-Irchel, Zurich



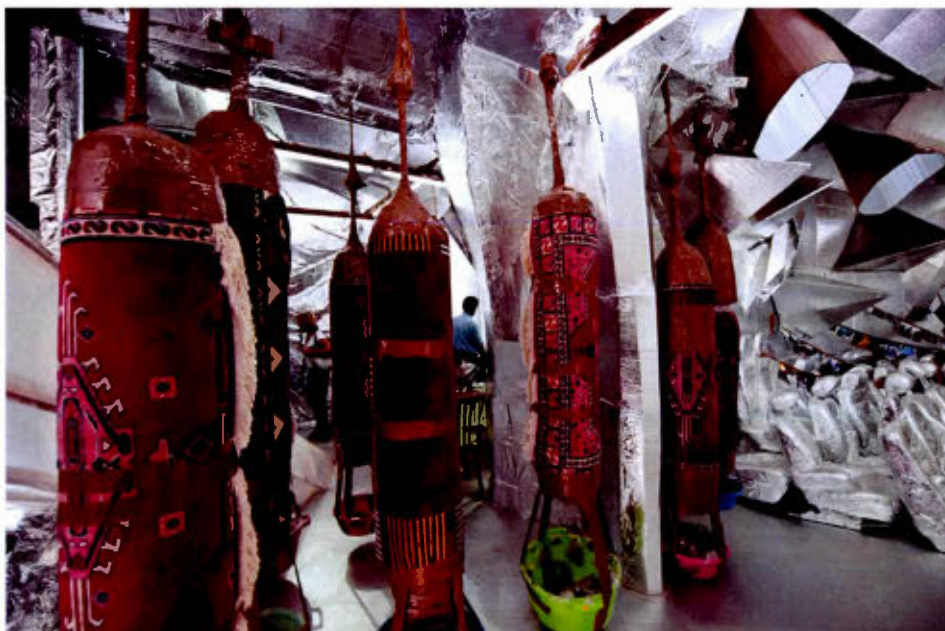
Figures 26-27. Thomas Hirschhorn, *Spinoza Monument*, 1999, ruban de sécurité, bois, carton, papier, photocopies, crayon marqueur, pellicule plastique transparente, ruban adhésif, fleurs artificielles, tissu, fil électrique, tubes fluorescents, vidéos, Quartier rouge, Amsterdam





Figures 28-29. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figures 30-31. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figures 32-33. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figure 34. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figures 35-36. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figure 37. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figures 38-39. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figure 40. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figure 41. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figure 42. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figures 43-44. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figures 45-46. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figures 47-48. Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, 2011, matériaux divers, dimensions variables, Pavillon de la Suisse, 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figure 49. Sarah Sze, *Untitled (Soho Annual)*, 1996, matériaux divers, dimensions variables



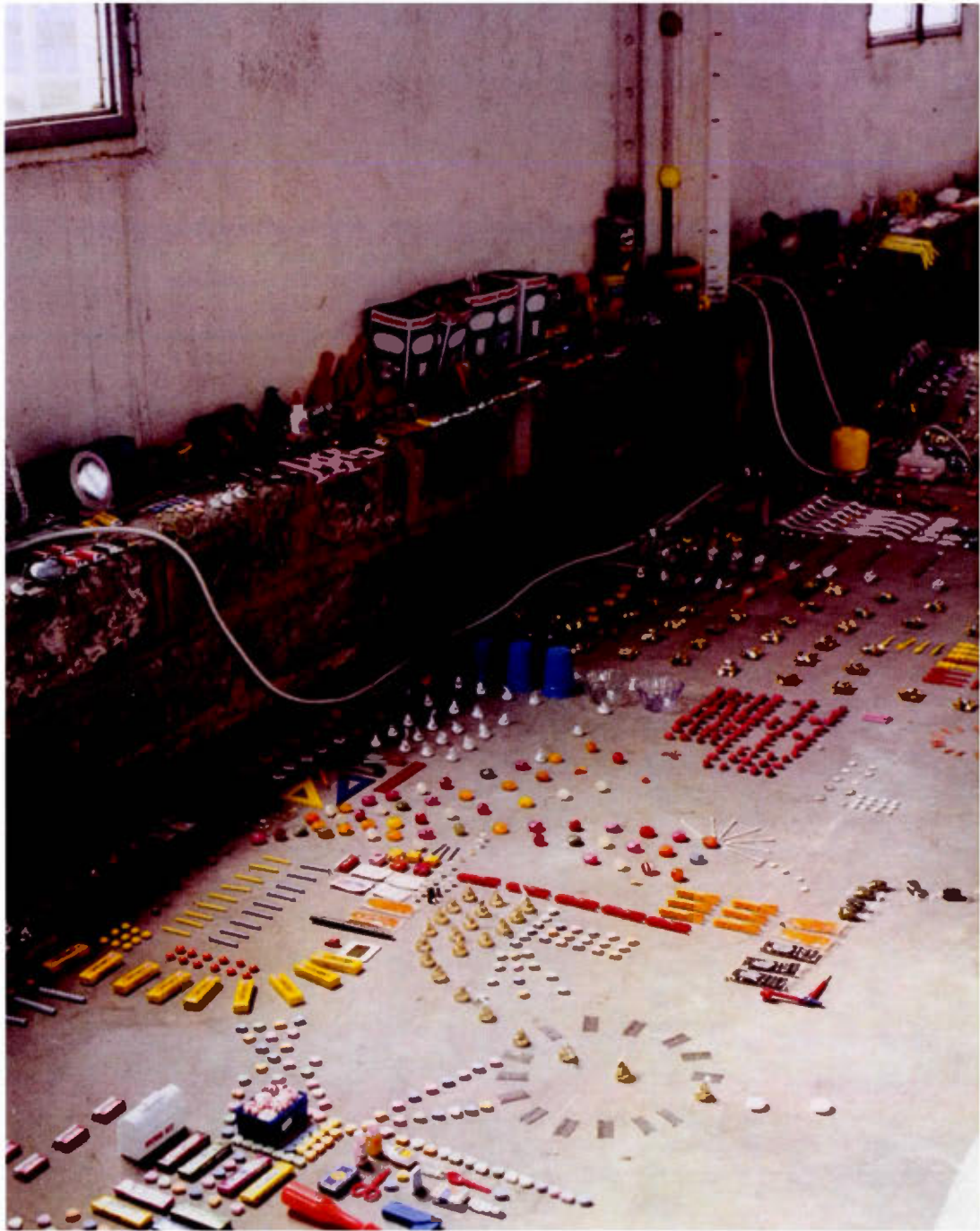


Figure 50. Sarah Sze, *Untitled (Thessaloniki)*, 1997, matériaux divers, dimensions variables





Figure 51. Sarah Sze, *Ripe Fruit Falling (North)*, détail, 1997, matériaux divers, dimensions variables

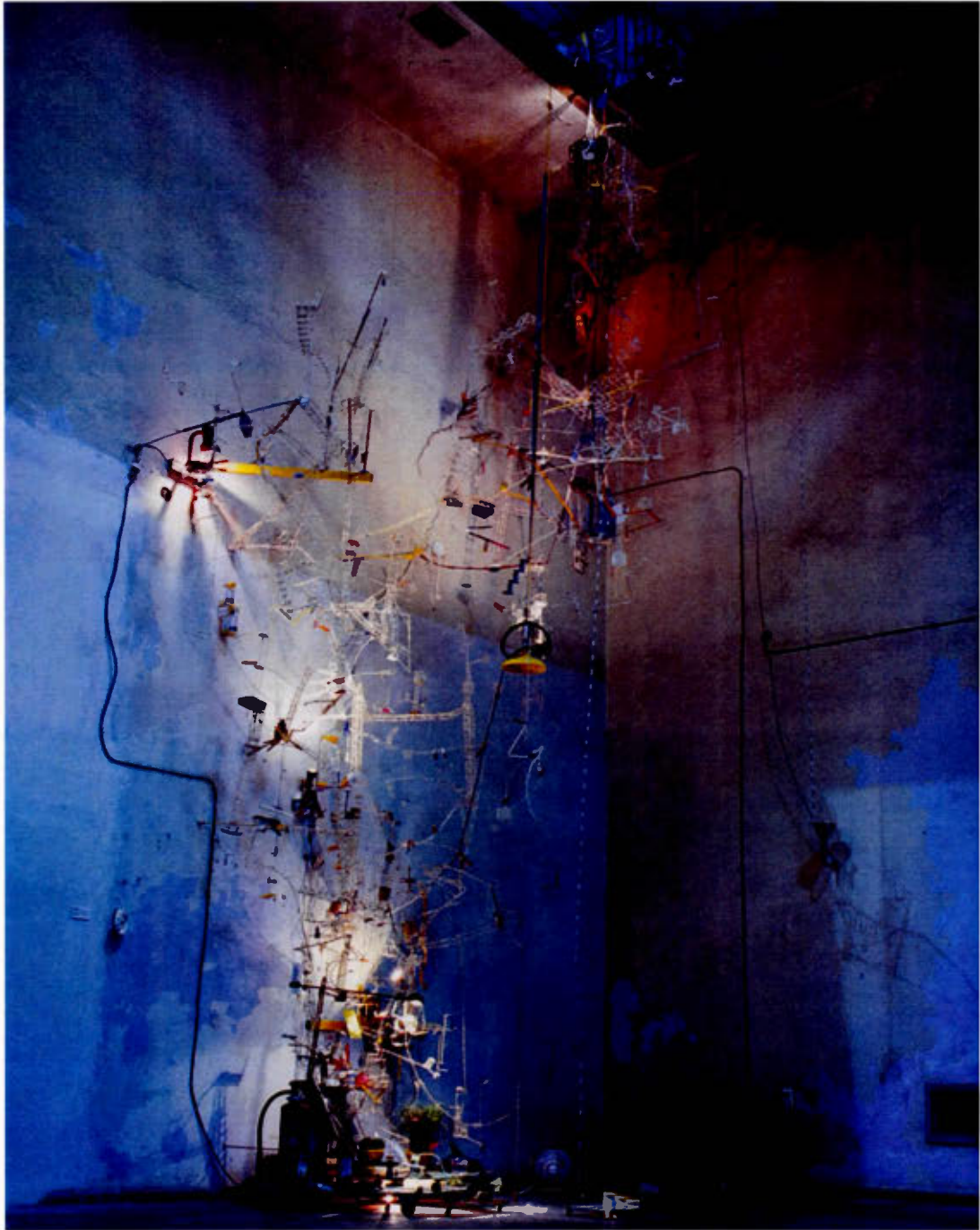


Figure 52. Sarah Sze, *Second Means of Egress*, 1998, Akademie der künste, Berlin, matériaux divers, dimensions variables





Figure 53. Sarah Sze, *The Letting Go*, détail, 2002, matériaux divers, dimensions variables



Figure 54. Sarah Sze, *A Swiftly Tilting Planet*, détail, matériaux divers, dimensions variables



Figure 55. Sarah Sze, *Triple Point (Gleaner)*, 2013, photographies de roches imprimées sur Tyvek, arbres, mousse, roches, végétaux, aluminium, bois, acier, briques, pierres, sacs de sable, pompe, éclairage extérieur et matériaux divers, dimensions variables, Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figure 56. Sarah Sze, *Triple Point (Planetarium)*, 2013, bois, acier, plastique, pierres, ficelles, ventilateurs, rétroprojecteurs, photographies de roches imprimées sur Tyvek et matériaux divers, 632,5 x 548,6 x 502,9 cm, Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise

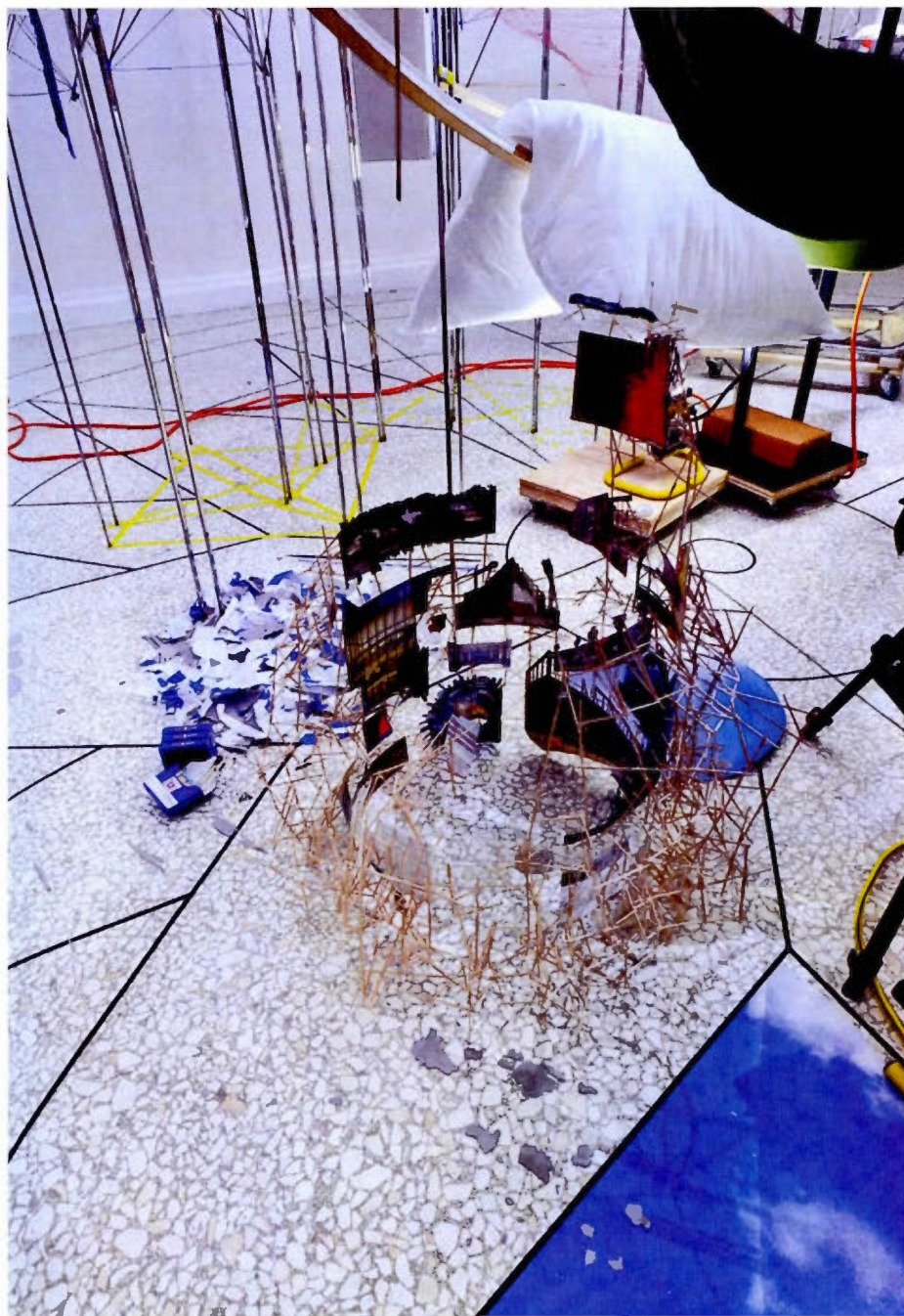


Figure 57. Sarah Sze, *Triple Point (Planetarium)*, détail, 2013.





Figure 58. Sarah Sze, *Triple Point (Eclipse)*, 2013, bois, aluminium, acier, pierres, ficelles, sable, cendre, pigment, lampes et matériaux divers, dimensions variables, Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figure 59. Sarah Sze, *Triple Point (Eclipse)*, détail, 2013

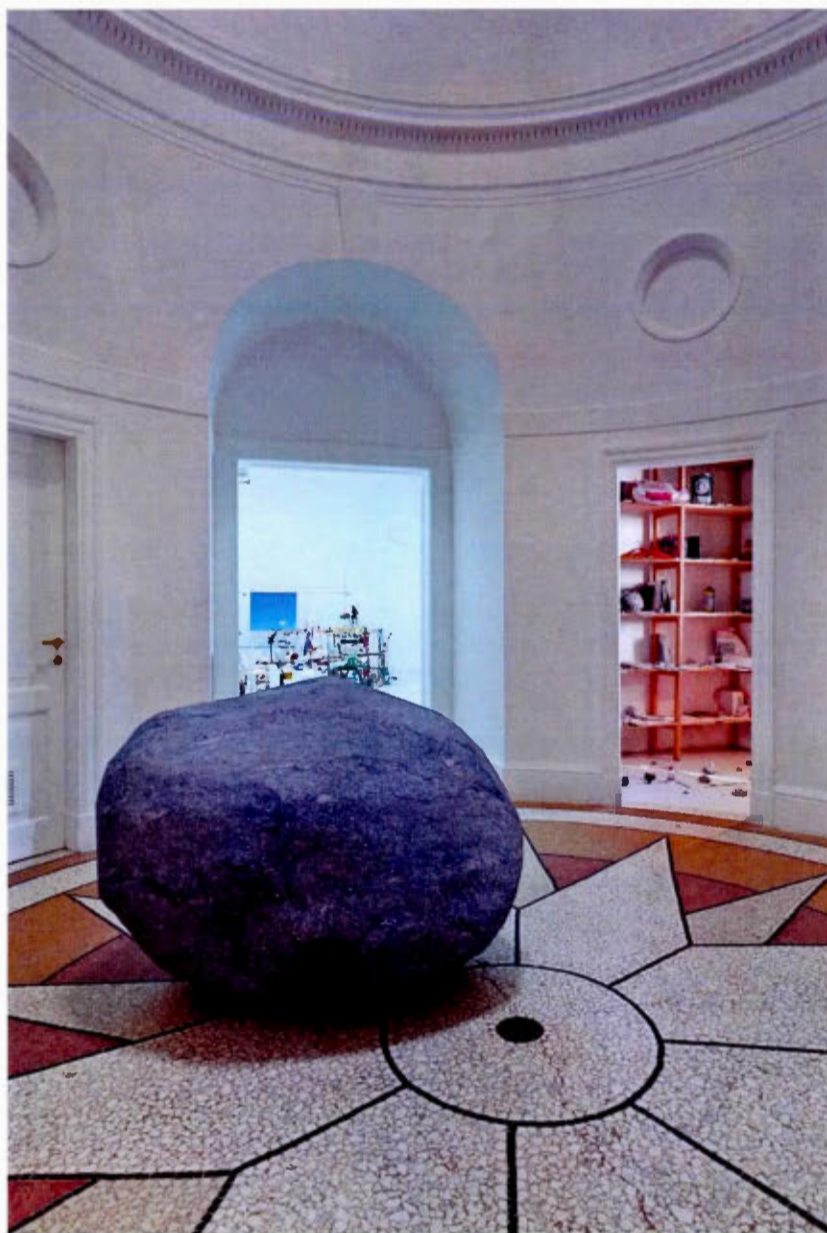


Figure 60. Sarah Sze, *Triple Point (Scale)*, 2013, aluminium, plastique et photographie de roche imprimée sur Tyvek, 101,6 x 142,2, x 114,3 cm, Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figure 61. Sarah Sze, *Triple Point (Orrery)*, détail, 2013, pierre, étagères et autres matériaux trouvés, catalogues d'exposition, serviettes en papier, ficelles, argile et matériaux divers, dimensions variables, Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise



Figure 62. Sarah Sze, *Triple Point (Pendulum)*, 2013, sel, eau, pierre, ficelle, projecteur, vidéo, pendule et matériaux divers, Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figure 63. Sarah Sze, *Triple Point (Pendulum)*, détail, 2013



Figure 64. Sarah Sze, *Triple Point (Observatory)*, 2013, miroirs, photographies de roches imprimées sur Tyvek, bois, aluminium, métal et matériaux divers, dimensions variables, Pavillon des États-Unis, 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise





Figure 65. Sarah Sze, *Triple Point (Observatory)*, détail, 2013



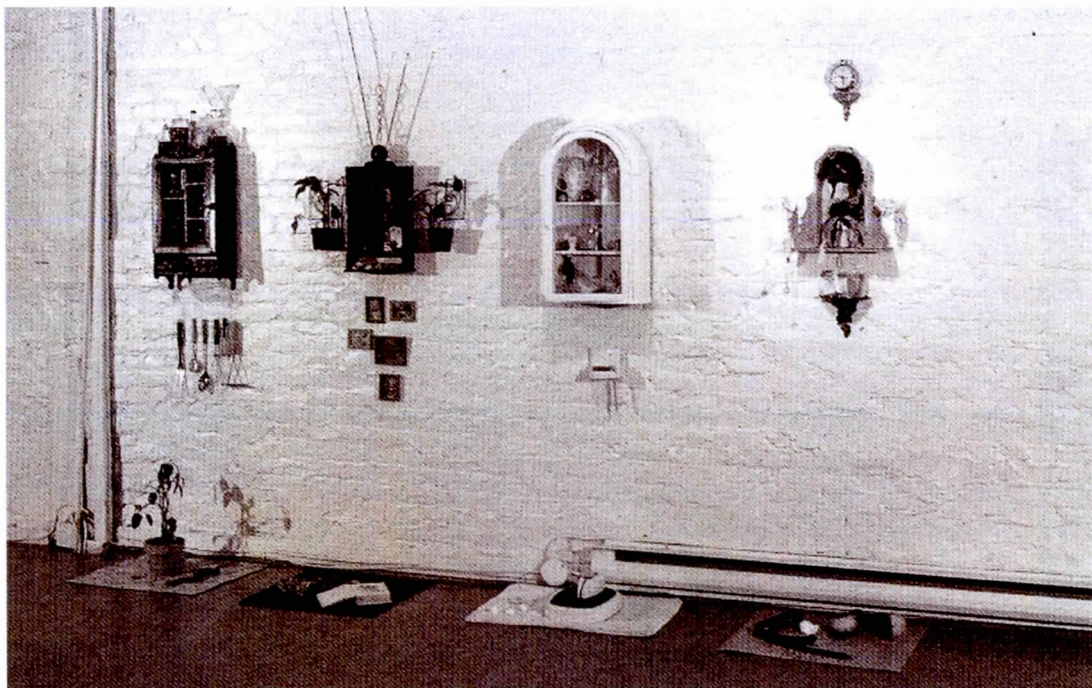


Figure 66. Claudie Gagnon, *L'art de vivre I* de la série *L'art de vivre*, 1990, installation murale avec éléments au sol (objets et matériaux divers), environ 200 x 300 x 50 cm



Figure 67. Claudie Gagnon, *Les Hôtes et Le Grand Veilleur*, 2007 (reconstitution de 2009), verre, miroir, nappe de coton, table et système d'éclairage intégré, 211 × 500 × 97,5 cm / Verre, support en métal, fils de nylon et système d'éclairage halogène intégré, 132,7 × 111,7 × 79,7 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

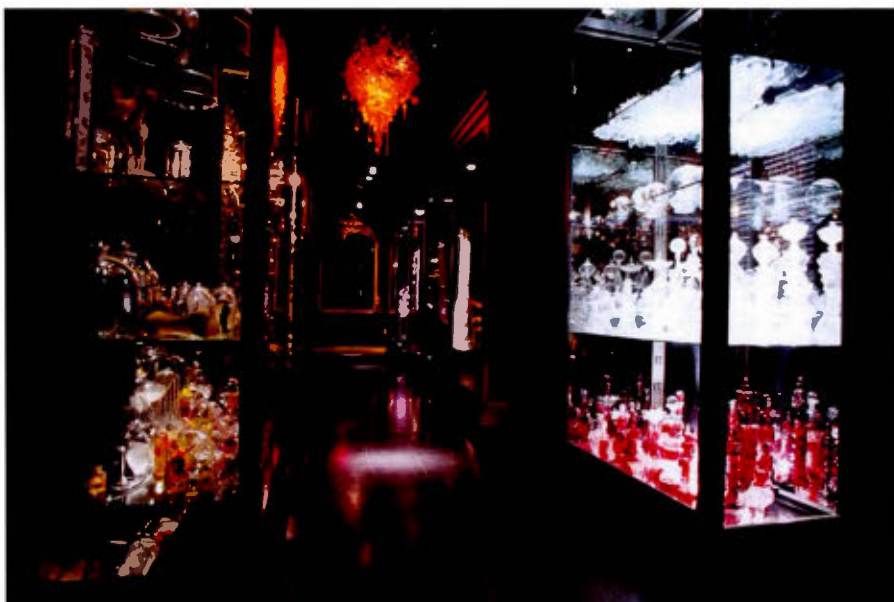


Figure 68. Claudie Gagnon, *Cabinets de curiosités*, 2000, sculpture installative, Bois, plexiglas, miroir, verre, poussière, textile, métal, éclairage, objets et matériaux divers, 280 x 134,5 x 69 cm, Musée de la civilisation, Québec



Figure 69. Claudie Gagnon, *Potirons et verroterie*, 2004, installation *in situ* et réalisation performative, objets et matériaux divers, environ 225 x 110 x 550 cm, autodiffusion, 259 rue Principale, Issoudun





Figure 70. Claudie Gagnon, *Les 4 saisons* de la série *L'art de vivre*, 1991, installation, objets et matériaux divers, environ 300 × 1200 × 300 cm



Figures 71-72. Claudie Gagnon, *Ô maison, douce maison* de la série *L'art de vivre*, 1991, objets et matériaux divers, environ 300 x 300 x 300 cm (chaque ensemble), autodiffusion, 865 rue de la Reine, Québec



Figures 73-74. Claudie Gagnon, *Ô maison, douce maison* de la série *L'art de vivre*, 1991, objets et matériaux divers, environ 300 x 300 x 300 cm (chaque ensemble), autodiffusion, 865 rue de la Reine, Québec



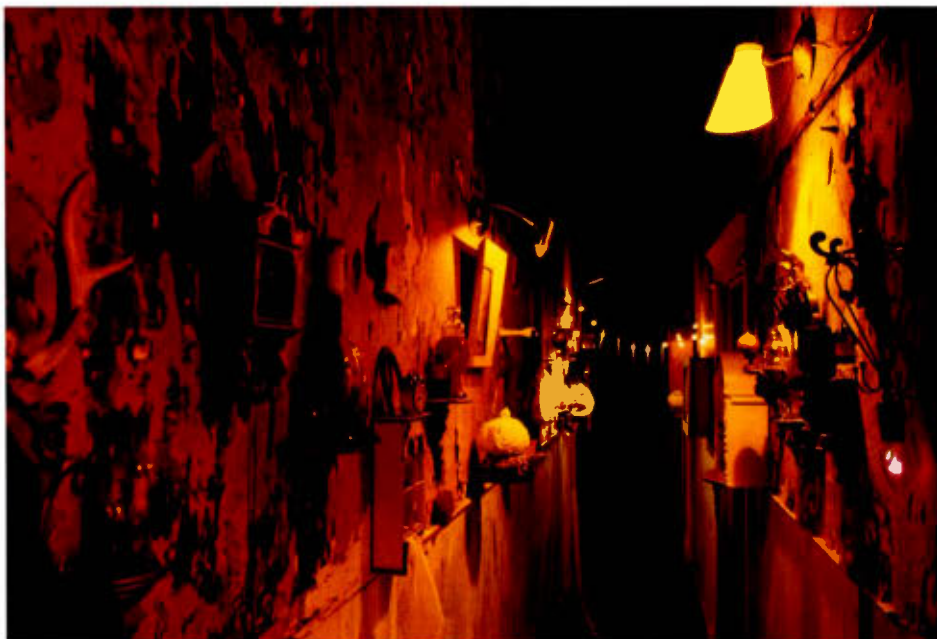


Figure 75-76. Claudie Gagnon, *Le Plein d'ordinaire*, 1997, objets et matériaux divers, dimensions inconnues, autodiffusion, 728 rue Saint-Vallier, Québec





Figure 77. Claudie Gagnon, *Le Plein d'ordinaire*, 1997, objets et matériaux divers, dimensions inconnues, autodiffusion, 728 rue Saint-Vallier, Québec



Figure 78. Claudie Gagnon, *Le Plein d'ordinaire*, 1997, Claudie Gagnon, *Le Plein d'ordinaire*, 1997, objets et matériaux divers, dimensions inconnues, autodiffusion, 728 rue Saint-Vallier, Québec



Figure 79. Ilya et Emilia Kabakov, *Box with Garbage*, 1986, matériaux divers, dimensions variables



Figure 80. Ilya et Emilia Kabakov, *Dans la cuisine communautaire*, 1991, matériaux divers, dimensions variables, vue de l'installation à la FIAC, Galerie Dina Viorny, Paris

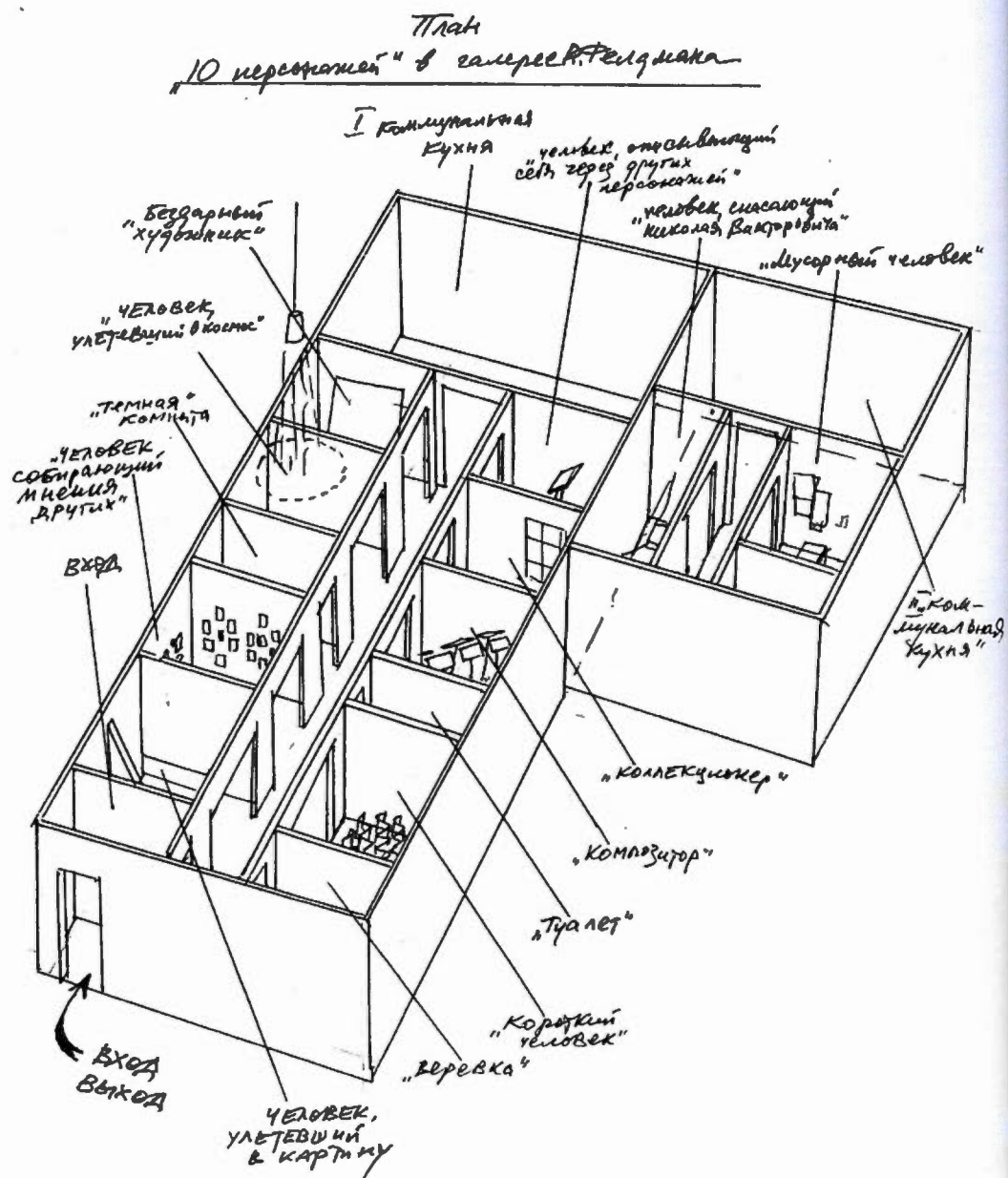


Figure 81. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages*, 1988, plan de l'installation





Figure 82. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages* (corridor), 1988, matériaux divers, dimensions variables, vue de l'installation à la Galerie Ronald Feldman, New York



Figure 83. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages (L'homme qui s'est envolé dans l'espace)*, 1988, matériaux divers, dimensions variables, vue de l'installation à la Galerie Ronald Feldman, New York





Figure 84. Ilya et Emilia Kabakov, *Les Dix personnages (L'homme qui s'est envolé dans son tableau)*, 1988, matériaux divers, dimensions variables, vue de l'installation à la Galerie Ronald Feldman, New York



Figure 85. Ilya Kabakov, *Les Dix personnages* (*L'homme qui ne jetait jamais rien*), 1988, matériaux divers, dimensions variables, vue de l'installation à la Kunst-und Ausstellungshalle, Bonn, 1994



Figures 86-87. Ilya Kabakov, *Les Toilettes*, 1992, matériaux divers, dimensions inconnues, vue de l'installation à la Documenta 9, Kassel





Figures 88-89. Mark Dion, *On Tropical Nature*, 1991, Équipement de collecte, corde, ficelle, jumelles, vêtements, plantes, pots, harpon, épingles entomologiques, produits chimiques, pièges, articles de pêche, collection de papillons, spécimens, échantillons de sol, nids, lampe au gaz, chaussures, table, caisse, pelle, gants, gobelets en plastique, bandes cassettes, ruban adhésif, appareil photo, récipients Tupperware, ciseaux, dimensions variables



Figures 90-91. Mark Dion, *On Tropical Nature*, détail, 1991



Figures 92-94. Mark Dion, *The N.Y. State Bureau of Tropical Conservation*, 1992, Équipement et blouse de laboratoire, meubles, contenants, caisses et matériaux divers collectés au Venezuela, dimensions variables





Figure 95. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, fouille sur les berges de la Tamise, Londres



Figure 96. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, l'équipe de creusage sur les berges de la Tamise, Londres



Figure 97. Mark Dion, *Tate Thames Digs*, 1999, berge de la Tamise, Londres



Figure 98. Mark Dion, *Tate Thames Digs*, 1999, tri et conservation près des tentes sur le terrain de la Tate Modern, Londres





Figure 99. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, classement des artefacts trouvés sur le terrain de la Tate Modern, Londres



Figure 100. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, tri et conservation près des tentes sur le terrain de la Tate Modern, Londres



Figure 101. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, classement des artefacts trouvés

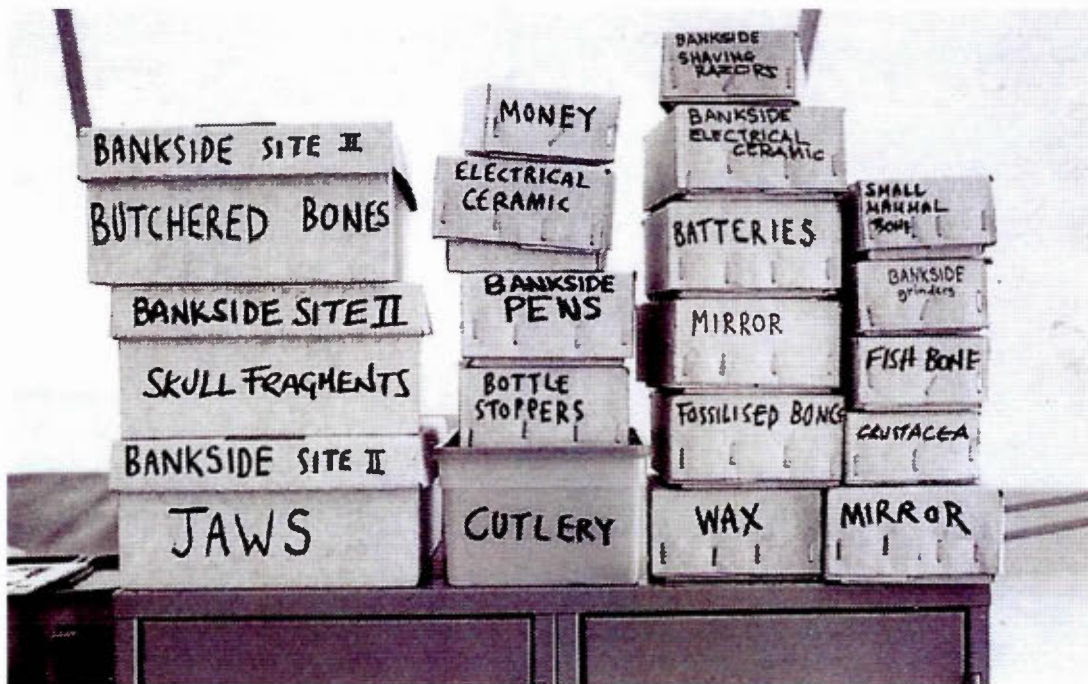


Figure 102. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, classement des artefacts trouvés





Figure 103. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, cabinet en bois, porcelaine, faïence, métal, os d'animaux et 2 cartes, 266 x 370 x 126 cm, Tate, Londres



Figure 104. Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, cabinet en bois, porcelaine, faïence, métal, os d'animaux et 2 cartes, 266 x 370 x 126 cm, Tate, Londres





Figure 105. Mark Dion, *Tate Thames Dig – Locker*, 2000, casier en acier, bleu de travail, blouse de laboratoire, bottes, casquettes de baseball, veste fluorescente, outils, seaux, livres, verre, dimensions inconnues, Tate, Londres



Figure 106. Raphaëlle de Groot, *Dévoilements*, 1998-2001, réserve du Musée des Hospitalières, Montréal

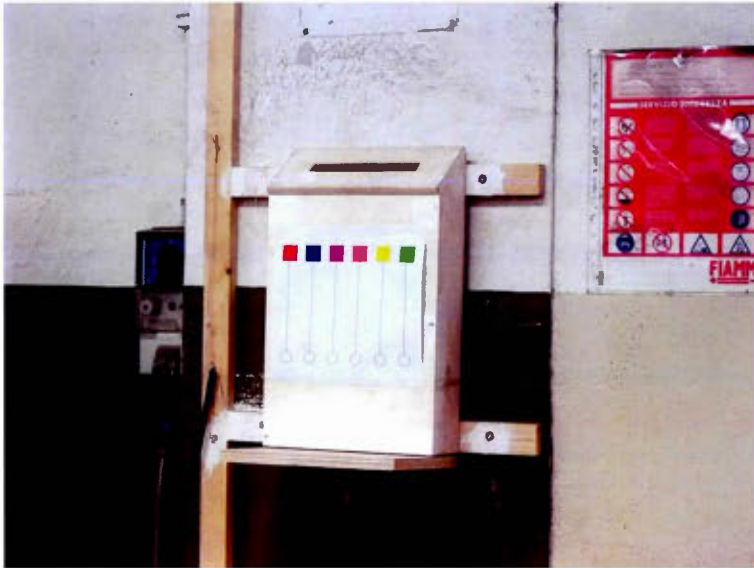


Figure 107. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006, intervention, boîte aux lettres sur mur d'usine, 2003-2004



Figure 108. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006, intervention, boîte aux lettres et fiches sur mur d'usine, 2003-2004



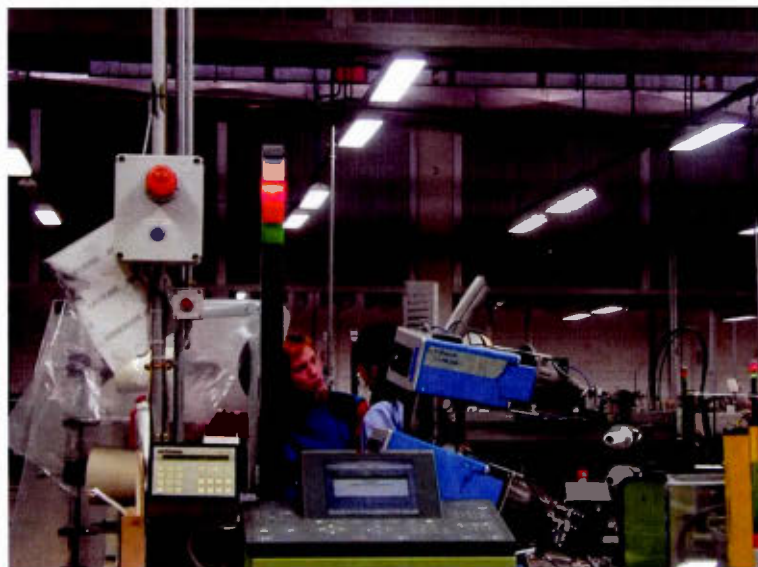


Figure 109-110. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006, intervention, l'artiste distribue des appareils photo aux ouvriers qui étaient invités à faire des photos sur des thèmes proposés par leurs collègues, 2004



Figures 111-112. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006, exposition dans l'usine, Lanificio F.lli Cerruti, Biella, 2004



Figure 113. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+I*, 2004-2006, matériaux divers, dimensions variables, Galerie de l'UQAM, Montréal

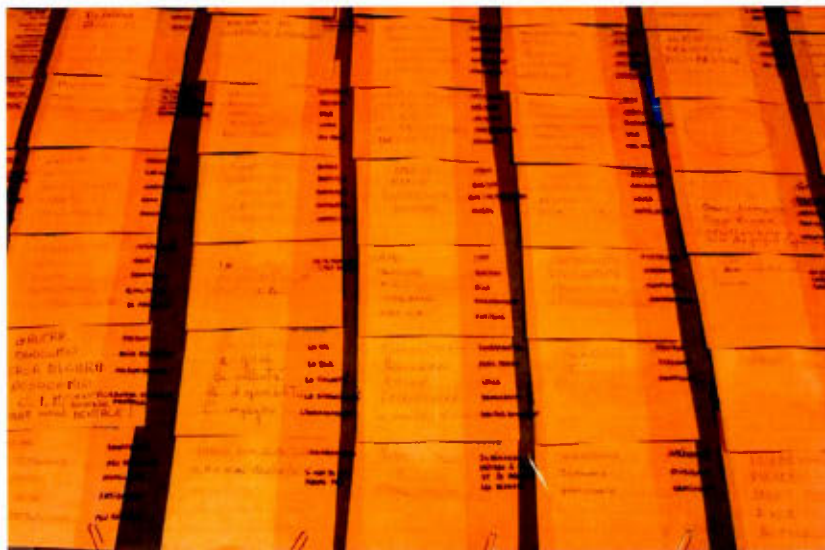


Figure 114. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+I*, détail, 2004-2006, réponses des ouvriers à la deuxième fiche distribuée par l'artiste en usine, Galerie de l'UQAM, Montréal





Figure 115. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, détail, 2004-2006, appareils photo jetables, Galerie de l'UQAM, Montréal



Figure 116. Raphaëlle de Groot, *8x5x363+1*, 2004-2006, documentation de l'intervention de l'artiste en usine et enregistrements audio de ses conversations avec les ouvriers, Galerie de l'UQAM, Montréal



Figures 117-118. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2012, atelier porte ouverte, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 2009

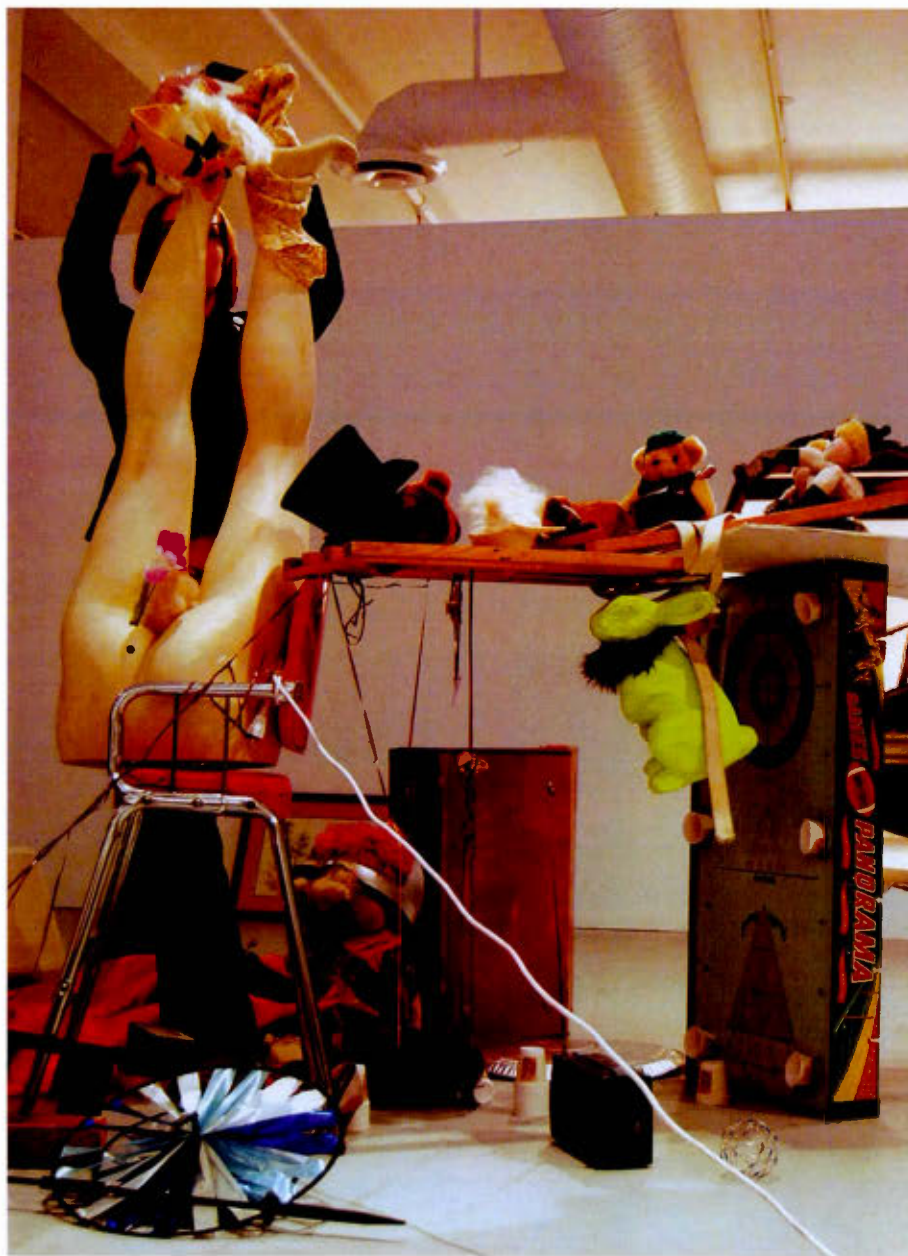


Figure 119. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2012, atelier porte ouverte, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 2009







Figure 121. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Port de tête*, 2009, impression numérique, 38 x 54 cm



Figure 122. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets*, 2009-2012, action, Studio Tommaseo, Trieste, Italie, 2010.



Figure 123. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Porter* (extrait), 2011, vidéo, 12 min 10 s



Figure 124. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. 1273 petites choses qui ne servent plus*, 2010-2011, impression numérique, 51 × 71,5 cm









Figure 128. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Le filet*, 2012, objets divers et filet, dimensions variables, Cégep de Granby-Haute-Yamaska, Granby

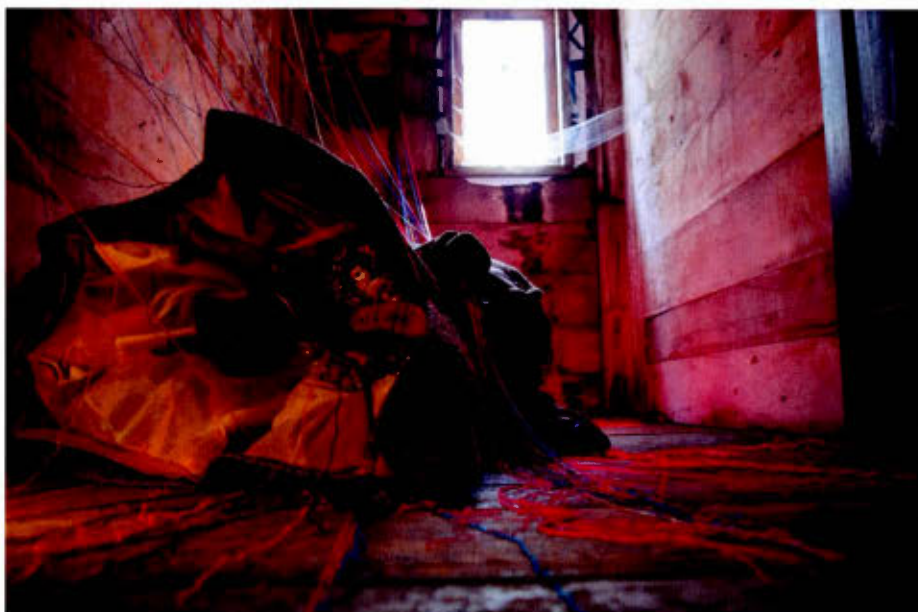


Figure 129. Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets. Le manteau*, 2012, manteau, objets divers et ficelle, Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières.